ARTE

BILBOKO ARTE EDER MUSEOA
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

Cine Fantástico y de Terror Alemán
Alemaniako Fantasiazko eta Beldurrezko Zinema

14 11 02   23 11 02

CINEMATECA
ZINEMATEKA

Bisitariaren gida
Guía del visitante



¿Alma de dinamita en nuestra mente? Fantasía y Terror en los Inicios del Cine Alemán

Dinamitazko arima gure buruan? Fantasia eta Beldurra Alemaniako Zinearen Hastapenean

Thomas Elsaesser

"El cine alemán fue explosivo desde sus comienzos. (...) Entre 1918 y 1923 reinaba el caos en Alemania, y a resultas de ello la mentalidad horrorizada de los alemanes se liberó de todas las convenciones que generalmente condicionan la vida humana. En dichas condiciones el alma infeliz e inquieta no sólo se refugió en la región fantástica del terror sino que además vagó cual desconocida por la realidad cotidiana de aquel tiempo. (...) Esa alma errante fue la que concibió a los locos, sonámbulos, vampiros y asesinos que conformaron la realidad expresionista de Caligari y las demás películas" [1].

"Hasiera-hasieratik, Alemaniako zinea harrigarria izan zen oso. (...) 1918tik 1923ra, Alemanian anabasa zen nagusi. Horren ondorioz, Alemaniarren pentsaera izutuak alde batera utzi zituen giza bizimodua baldintzatu ohi duten ohitura guztiak. Egoera hori kontuan hartuta, zoritxarreko arima kezkatsua izuaren fantasiazko eremuan babestu zen, eta horrez gain, garai hartako eguneroko errealitatetik ere ibili zen nora ezean. (...) Nora ezeko arima horrek eroak, lo ibiltariak, banpiroak eta hiltzaileak sortu zituen, eta Caligariren eta gainerako filmen errealitate adierazkorraren osagai izan ziren" [1].

Caligari y compañía

En efecto, todo comenzó con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), la película dirigida por Robert Wiene en noviembre de 1919, producida por Erich Pommer y protagonizada por Conrad Veidt, Lil Dagover y Werner Krauss. Dicha película supuso la aparición repentina en las pantallas alemanas de una de las obras de terror más espectaculares y significativas del por aquel entonces incipiente séptimo arte. La tendencia continuó a lo largo de la década de los años 20, más o menos hasta la introducción del cine sonoro.

O por lo menos así lo cuentan las crónicas. Uno de los observadores más perspicaces de la época consideraba que continuó más allá; sin embargo, este autor equiparaba el terror en las pantallas con el terror de la violencia callejera, y consideraba que el terror de los asesinatos políticos derivó en 1933 en un régimen político monstruoso. Siegfried Kracauer, en un escrito inmediatamente posterior a 1945, denominaba a este periodo del cine alemán "De Caligari a Hitler": era como si las películas hubieran tratado de exorcizar los fantasmas de la Primera Guerra Mundial únicamente como anticipo de la pesadilla aún peor que supondría la realidad de la Segunda Guerra Mundial [2].

Caligari eta gainerakoak

Izan ere, *Caligari doktorearen bulegoa* filmak (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) eman zion hasiera guzti-guztiari. Film hori Robert Wienek zuzendu zuen 1919ko azaroan, Erich Pommerek ekoiztu eta Conrad Veidt, Lil Dagover eta Werner Krauss izan ziren aktore nagusiak. Film horren ondorioz, garai hartan hasi berria zen zazpigarren arteko beldurrezko lan ikusgarri eta adierazgarrienetakoa agertu zen bat-batean Alemaniako pantailetan. Joerak bere horretan jarraitu zuen 20ko hamarkadan zehar, harik eta soinudun zinea agertu zen arte, gutxi gorabehera.

Edo kronikek, behintzat, halaxe azaltzen dute. Garai hartako begirale zorrotzenetakoaren ustez, haratago iritsi zen. Nolanahi ere, egile horrek pantailetako beldurra eta kale borrokak sortutako beldurra parekatzen zituen. Izan ere, bere ustez, hilketa politikoek sortutako beldurraren ondorioz, erregimen politiko ikaragarria ezarri zen 1933an. 1945. urtearen osteko idazki batean, Siegfried Kracauerek "Caligariren garaitik Hitlerren garaira" izena jarri zion Alemaniako zinearen sasoi horri. Bazirudien filmek Munduko Lehen Gudako mamuak uxatu nahi zituztela, eta Munduko Bigarren Gudako are amesgaizto handiagoaren aurrerapena eskaintzen zutela [2].

◄ "El Gabinete del Doctor Caligari".

Tan audaz comparación que Kracauer realizó entre una figura fantástica del cine y una figura política del pasado ha contribuido a dotar a este género (que podemos denominar cine "expresionista", "fantástico" o "de terror") de una cierta fascinación ambigua para todos los historiadores del cine posteriores. Pero no es suficiente para explicar el éxito que la mayoría de los monstruos posteriores a "Caligari y compañía" tienen aún como monstruos y películas de culto para los cinéfilos contemporáneos. Seres como el Golem, Nosferatu, el doctor Mabuse, Orlac, Jack el Destripador, Iván el Terrible (*El hombre de las figuras de cera -Das Wachsfigurenkabinett*; Paul Leni, 1924-), el científico Rotwang, el robot María (de *Metrópolis -Metropolis*; Fritz Lang, 1926-) y Mephisto (*Fausto -Faust*; Friedrich W. Murnau, 1926-) se han convertido en iconos de la imaginación popular. Sus trajes y lenguaje corporal, sus fieras miradas o sus sombras imponentes han vuelto a aparecer en numerosas películas, han inspirado diseños y han marcado tendencias de la moda, y sus historias se han convertido en arquetipos, en la base de diferentes mitologías del cine.

Kracauerek zineko fantasiazko irudiaren eta iraganeko irudi politikoaren artean egin zuen erkaketa oso ausarta izan zenez, genero horrek (hau da, zine "espresionista", "fantasiazkoa" edo "beldurrezkoa") zalantzazko lilura sortu zuen ondorengo zine historialari guztietan. Nolanahi ere, ez da nahikoa, "Caligari eta gainerakoen" osteko munstro gehienek oraindik ere zinemazale garaikideentzat munstro eta gurtza film moduan duten arrakasta azaltzeko. Golem, Nosferatu, Mabuse doktorea, Orlac, Jack errai-ateratzailea, Ivan Beldurgarria (*Argizarizko irudien gizona -Das Wachsfigurenkabinett*; Paul Leni, 1924-), Rotwang zientzialaria, Maria robota (*Metropolia - Metropolis*; Fritz Lang, 1926-) eta Mephisto (*Fausto -Faust*; Friedrich W. Murnau, 1926-) herri irudimenaren ikonoak dira gaur egun. Euren jantziak, gorputzaren hizkuntza, begiradak ankerrak edo itzal beldurgarriak film ugaritan agertu dira berriro. Horrez gain, diseinu ugariren inspirazio iturri izan dira, modako joerak zehaztu dituzte, eta euren historiak arketipoak zineko zenbait mitologiaren oinarriak izan dira.



Por lo tanto, su poder no reside tanto en que representen un poder despótico en tiempos caóticos o a que muestren los males de la historia del comienzo del siglo XX, sino en su poder simbólico y cinematográfico. Nos recuerdan que la fantasía y el terror evocan sensaciones o sentimientos que fomentan la imaginación, y de este modo son necesarios para la salud del alma, como es necesario un cierto sentido de la realidad para la sensatez del juicio moral. Algunos incluso defienden que la fantasía es la que soporta nuestro sentido de la realidad. ¿Y qué mejor que el cine para recrearse mezclando fantasía y realidad? Sobre la base de los niveles de fantasía que pueblan la imaginación cinematográfica a la que me he referido con anterioridad, uno podría decir que el cine fantástico y de terror alemán de los años 20, más que ejercer una fascinación ambigua, disfruta de la fascinación de la ambigüedad.

Tomemos como ejemplo la propia *El gabinete del doctor Caligari*: nada es lo que parece, y la realidad de la película está completamente del revés. Tras más de ochenta años aún no existe consenso sobre el relato en sí. ¿Se trata de una novela fantástica o de un cuento de terror de estilo gótico? ¿Es una historia detectivesca con trama de misterio o el relato de un caso médico? Extraño híbrido, la película de Robert Wiene, con guión de Hans Janowitz y Carl Mayer, podría ser la historia de una persona cuerda internada en un asilo por un científico loco o podría ser una demostración de los poderes y los peligros de la hipnosis en un periodo en el que el psicoanálisis continuaba aún reivindicando su papel como terapia útil. Podría ser una película sobre un veterano de guerra que finge un trauma para poder así refugiarse en una clínica o la fantasía de un hombre enfermo que se inventa un escenario de crímenes y persecuciones con el resto de los inofensivos pacientes y que considera al atento y servicial doctor como el malo.

Ya en 1926 el crítico de arte Rudolf Kurtz recordaba el estreno de *El gabinete del doctor Caligari* en 1919 como *"un sueño febril"*, a pesar de que interpretó la película desde una perspectiva muy personal y le dio un significado peculiar. En su opinión, el mundo del asilo y las ferias de la ciudad estaba *"rodeado de calles estrechas en las que comandos y unidades paramilitares republi-*

◄ Ernst Lubisch ante una maqueta de su film "La muñeca".

Beraz, ez dute boterea anabasa garaietako despoten boterea irudikatzen dutelako edo XX. mendearen hasierako historiaren gaitzak erakusten dituztelako, zineko sinboloak izateko ahalmena dutelako baizik. Fantasiak eta beldurrak irudimena sustatzen duten sentsazioak edo sentipenak sortzen dituztela gogorarazten digute. Horrela, bada, behar-beharrezkoak dira arimaren osasunerako. Era berean, errealitatearen zentzua bera ere behar-beharrezkoa da burubide moralaren zentzutasunari begira. Are gehiago, batzuen ustez, fantasia bera da errealitateaz dugun zentzuaren euskarria. Fantasia eta errealitatea nahastuta, badago zinea baino gauza hoberik birsortzeko orduan? Lehen aipatutako zineko irudimenean nagusi diren fantasia mailei dagokienez, 20ko hamarkadako fantasiazko eta beldurrezko zine alemaniarrak zalantzazko lilura sortu beharrean, bitasunaren liluraz gozatzen duela esan daiteke.

Caligari doktorearen bulegoa filma bera izango dugu adibide: ezer ez da dirudiena, eta filmaren errealitatea atzekoz aurrera dago erabat. Laurogeitik gora urte igaro ondoren, oraindik ere ez dago kontakizunaren beraren gaineko adostasunik. Fantasiazko eleberria da ala beldurrezko ipuin gotikoa? Misteriozko argumentua duen detektibeen historia da edo medikuntzako kasu bati buruzko kontakizuna? Nahasketa bitxia benetan. Hans Janowitz eta Carl Mayerren gidoia oinarri, Robert Wienek egindako filma zientzialari ero batek erietxean sartutako pertsona zentzudun baten historia izan liteke. Bestela, hipnosiaren ahalmenen eta arriskuen froga ere izan liteke, garai hartan psikoanalisiak sendabidean zuen erabilera aldarrikatzen jarraitzen zuen eta. Klinika batean babestu ahal izateko, gaixoarena egiten duen gerrako beterano bati buruzko filma izan liteke, edo gizon gaixo baten fantasia izan liteke, hilketak eta jazarpenak asmatzen dituelako gainerako gaixo lasaiekin eta mediku arduratsua bezain zerbitzaria gaiztoa dela uste duelako.

1926an, Rudolf Kurtz arte kritikariak *"sukarrezko amesgaiztoa"* balitz bezala gogoratzen zuen *Caligari doktorearen bulegoa* filmaren 1919ko estreinaldia, filma bere ikuspegitik interpretatu eta esanahi bitxia eman zion arren. Bere ustez, erietxea eta hiriko azokak *"kale estuz inguratuta zeuden, eta bertan, komando eta unitate paramilitar errepublikanoek elkarri egiten zioten oihu.*

canas se gritaban entre sí; en otro lugar se oyen las agudas voces de oradores callejeros, y al fondo, el centro de la ciudad está sumergido en la oscuridad total y ocupado por insurgentes radicales, sonido de ametralladoras, soldados formando cadenas humanas, soportes en estado ruinoso y granadas de mano" [3]. Esta visión de Kurtz de guerra civil y ardor revolucionario no hace sino confirmar el análisis de la época como un periodo de agitación política llevado a cabo antes por Kracauer. Pero no explica por qué fue precisamente el cine alemán el que se beneficiaría de dicha agitación política. Tampoco explica por qué se asocia el estilo y la energía de las películas de la época con el expresionismo (un movimiento del periodo de preguerra), cuando el expresionismo fue en realidad la fuente de inspiración de los cineastas

Como decía anteriormente, todo comenzó con *El gabinete del doctor Caligari*. ¿Fue realmente así? Para conocer el "origen" del género cinematográfico que nos ocupa y la razón del surgimiento del mismo en Alemania es necesario retroceder a 1913, otro periodo de inestabilidad, aunque esta vez más artística que política. El cine alemán estaba tratando de elevar su imagen por encima del mero espectáculo popular, e intentaba presentarse como una expresión artística seria. Su intención era atraer a la clase media en alza y a escritores y actores de teatro, que hasta entonces despreciaban el cine por considerarlo indecente y vulgar. Pero al mismo tiempo el cine no quería perder su audiencia masiva, por lo que los productores trataron de mantener el interés de ésta con títulos morbosos e historias de corte sensacionalista. A lo largo de este periodo de transición, denominado *Autorenfilm-Debatte* (debate sobre el cine de autor) [4], se probaron distintas fórmulas vinculadas con el cine de género, con el objeto de intentar casar un nivel cultural alto con el gancho popular. De esta época cabe citar las películas protagonizadas por Asta Nielsen, que había llegado desde Dinamarca con su marido Urban Gad, o los melodramas y obras de teatro llevadas al cine por Augustus Blom y Max Mack.

De todas las fórmulas probadas, la más exitosa fue, en nuestra opinión, la introducida por el reconocido actor de teatro Paul Wegener. Éste decidió utilizar historias y motivos visuales del romanticis-

Beste leku batean, ordea, kaleko hizlarien a... zorrotzak entzuten dira, eta atzeko aldean, hi... nea iluntasunean murgilduta dago erabat. ... ere, asaldari erradikalak, metrailadoreen so... giza kateak osatzen dituzten soldaduak, eusk... hondatuak eta esku granadak dira nagusi" ... Kurtzen araberako gerra zibilak eta kemen irau... zaileak baieztatu egiten dute asaldura politik... betetako garaia izan zela, Kracauerek berak leh... nago adierazi zuen bezala. Dena dela, ez du az... zen zergatik atera zion etekina Alemaniako zin... asaldura politiko horri. Era berean, ez du adie... ten zergatik lotzen diren garaiko filmen estiloa e... energia espresionismoarekin (gerra aurre... mugimendua), espresionismoa zinegileen bene... ko inspirazio iturria izan zenean.

Lehen esan dudan bezala, *Caligari doktorea... bulegoa* filmak eman zion hasiera guzti-guzti... Horrela izan zen benetan? Hizpide dugun zi... generoaren "jatorria" zein den eta zergatik so... zen Alemanian jakiteko, 1913. urtera jo beh... dugu. Garai horretan ere, ezegonkortasuna z... nagusi, baina politikoa barik artistikoagoa z... ezegonkortasun hori. Alemaniako zineak he... ikuskizun hutsa baino zerbait gehiago izan n... zuenez, adierazpen artistiko serioa izaten aha... gintzen zen. Gorantz zihoan gizarte maila erta... erakarri nahi zuen, bai eta antzerkiko idazleak e... aktoreak ere, gordina eta arrunta zela-eta, zi... gutxiesten zutelako. Hala ere, aldi berean, zin... bere ikusle mordoa galdu nahi ez zuenez, ekoiz... ek izenburu morbosoak eta istorio txundigarri... asmatzen zituzten ikusleen interesari eustek... *Autorenfilm-Debatte* (egile zineari buruzko ez... baida) [4] izeneko trantsizio garai horretan, gen... zinearekin zerikusia zuten zenbait eredu jarri zi... abian, goi mailako kultura eta herriaren intere... uztartzeko. Garai horretakoak dira Urban Ga... senarrarekin Danimarkatik etorritako Ast... Nielsen aktoreak egindako filmak, edo August... Blomek eta Max Mackek zinera eramanda... melodramak eta antzezlanak.

Gure iritziz, abian jarritako eredu guztien arte... Paul Wegener antzerki aktore ospetsuak erabil... koa izan zen arrakastatsuena. XIX. mende... Alemaniako erromantizismoko historiak eta iku... ko apaingarriak erabili zituen, baina batez ... fantasiazko ipuinak, herri kondairak, litera... gotikoko kontakizunak eta mamuen isto...

Escena final de "El Gol...



mo alemán del XIX, particularmente cuentos fantásticos, leyendas populares, relatos de la literatura gótica y de fantasmas. Sin embargo, lo que realmente interesaba a Wegener era la técnica cinematográfica, debido a su fascinación por los efectos especiales; había visto trucos cinematográficos sorprendentes en una película francesa, y buscaba a alguien en Berlín que pudiera hacer un trabajo similar. Se dirigió al cámara Guido Seeber, que era hijo de un fotógrafo, y decidieron buscar un relato que se ajustase a los efectos ideados por Seeber, hasta que dieron con el trabajo del popular Hanns Heinz Ewers, quien escribió para ellos un relato romántico de tintes góticos que mezclaba sombras perdidas, amor, pactos faustianos y *doppelgängers*. Era justo lo que Wegener necesitaba, ya que su intención era asombrar al mundo con un papel doble. Seeber explicó posteriormente cómo superó las dificultades que entrañaba la creación de dobles perfectos en movimiento (tras un primer experimento realizado aún con fotografías): *"La primera aplicación a gran escala* [de mi nueva técnica] *fue en El estudiante de Praga* (Der Student von Prag*), rodada por mí en 1913, con Paul Wegener en el papel principal y como su propio doble. El resultado causó un gran impacto en la época. La ilusión era tan perfecta que incluso muchos expertos no me creían cuando les decía que había colocado las escenas principales dos veces seguidas"* [5].

El estudiante de Praga es una película clave para identificar los temas y para intuir la filosofía que había detrás del incipiente cine fantástico y de terror alemán. Wegener no sólo estaba interesado en temas fantásticos porque le daban la oportunidad de probar nuevas técnicas cinematográficas como los trucos de fotografía, la superposición o los efectos especiales, como los de las películas de Méliès Féeries o Segundo de Chomón o los de la serie detectivesca *Zigomar* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911-1912). También quería integrar tales trucos y "números" (escenas cortas, principalmente) en actuaciones narrativas continuas, y construir alrededor de dichas escenas de magia cinematográfica historias mayores con un personaje central como eje de las mismas. En definitiva, quería crear relatos completos basados, no en situaciones melodramáticas o psicológicas, sino en una causalidad supernatural, fantástica; esto es, en la técnica cinematográfica.

Nolanahi ere, Wegenerentzat zine teknika zen interesgarriena, erabat txundigarriak iruditzen zitzaizkiolako efektu bereziak. Zineko trikimailu harrigarriak ikusi zituen film frantses batean, eta antzeko lana egin ahal zuen norbaiten bila ibili zen Berlinen. Argazkilari baten semea zen Guido Seeber kameralariarengana jo zuen, eta Seeberek asmatutako efektuetara egokitutako kontakizuna-ren bila ibili ziren, harik eta Hanns Heinz Ewers ospetsuaren lana aurkitu zuten arte. Hanns Heinz Ewersek ukitu gotikoa zeukan kontakizun erromantikoa idatzi zuen eurentzat. Bertan, galdutako itzalak, maitasuna, hitzarmen faustoarrak eta *doppelgängerak* nahasten ziren. Hain zuzen ere, Wegenerek berak behar zuena izan zen, paper bikoitza eginda, txundituta utzi nahi zuelako mundua. Seeberek ondoren azaldu zuenez, zailtasun handiak izan zituen mugimenduan zeuden ordezko ezin hobeak sortzeko (oraindik ere argazkien bidez egindako lehen saiakuntzaren ondoren): *"[Neure teknika berria] 1913an filmatu nuen Pragako ikaslea (Der Student von Prag) filmean erabili nuen lehen aldiz. Paul Wegener zen aktore nagusia, eta bere ordezkoa ere bai. Emaitzak eragin handia izan zuen garai hartan. Ilusioa ezin hobea zenez, aditu askok ez zidaten sinesten eszena nagusiak bi aldiz jarraian jarri nituela esaten nienean"* [5].

Pragako ikaslea film giltzarria da, agertzen ziren gaiak eta Alemanian hasi berri zen fantasiazko eta beldurrezko zinearen filosofia antzemateko. Wegenerentzat oso interesgarriak ziren fantasiazko gaiak, zineko teknika berriak erabiltzeko aukera ematen ziotelako; esate baterako, argazki bidezko trikimailuak, gainjartzea edo efektu bereziak. Adibidez, Méliès Féeriesen edo Segundo de Chomónen filmetakoak, edo *Zigomar* detektibeen telesailekoak (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911-1912). Era berean, trikimailu eta "saio" horiek (eszena laburrak, batez ere) erabili nahi zituen elkarren segidako narrazioetan. Horrez gain, pertsonaia nagusia ardatz zuten historia handiagoak eraiki nahi zituen zineko magiaz betetako eszena horietan. Azken batean, egoera melodramatiko edo psikologikoetan barik, fantasiazko kausaltasun supernaturalean, hau da, zineko teknikan oinarrituta zeuden kontakizun osoak sortu nahi zituen. Gizakiek eta zineko tresna berriek elkarrekin bizitzen eta elkar bultzatzen ikasi behar zuten film gehienetan elkar suntsitzen bazuten ere. Wegeneren fantasiazko kontakizunak, esate bate-



Fotograma de "Fausto"

Los seres humanos y los nuevos aparatos cinematográficos debían aprender a convivir y hasta a potenciarse mutuamente, aunque en la mayoría de las películas terminaban destruyéndose entre sí. Los relatos fantásticos de Wegener como *Der Rattenfänger von Hamelin* (1917) o *Der Verlorene Schatten* (1920) muestran el compromiso por vencer la hostilidad de la intelectualidad y de la clase media, al mismo tiempo que se explota el rasgo señero del cine de la época: su gran popularidad entre público de toda clase y edad.

Por lo tanto, la razón por la que aparece y posteriormente triunfa el carácter fantástico en el cine alemán de los años 20 es más simple y a la vez más tortuosa que la que ofrece Kracauer, quien, como se ha visto, recurre a la guerra perdida, a la agitación civil y al espíritu alemán para dar razón del género. Centrándonos, por el contrario, en Wegener, Seeber y Ewers (el director de *El estudiante de Praga*, Stellan Rye, continúa siendo un misterio)[6], la cultura y la industria cinema-

rako, *Der Rattenfänger von Hamelin* (1917) edo *Der Verlorene Schatten* (1920), intelektualen eta gizarte maila ertainaren areriotasunari aurre egiteko engaiamenduaren adierazgarri dira. Aldi berean, garaiko zinearen ezaugarri nabarmena ustiatzen da: gizarte maila eta adin guztietako ikusleen artean duen onarpen handia.

Beraz, 20ko hamarkadako Alemaniako zinean, fantasiazko izaera zergatik sortzen den eta zergatik den hain arrakastatsua azaltzea Kracauerek adierazitakoa baino askoz errazagoa eta korapilotsuagoa da aldi berean. Izan ere, ikusi dugunez, Kracauerek galdutako gerrara, asaldura zibilera eta izpiritu alemaniarrera jotzen du, generoari zentzua emateko. Wegener, Seeber eta Ewers (Stellan Rye *Pragako ikaslea* filmaren zuzendaria misterioa da oraindik ere) [6] kontuan hartzen baditugu, ordea, askoz argiago azaltzen dira genero horretako kultura eta zinegintza. Alfred de Musseten eta E. T. A. Hoffmannen gai gotikoen susperraldiari esker, Caspar David

tográfica del género se definen con mayor claridad. Con la revitalización de los temas góticos de Alfred de Musset y E. T. A. Hoffmann, con la utilización de "localizaciones Biedermeier" tomadas de las pinturas de Caspar David Friedrich y Carl Spitzweg y con la imitación de los *Kunstmärchen* de Achim von Arnim o Clemens Brentano, Wegener y compañía consiguieron un doble objetivo. Con sus películas sobre lo fantástico y lo oculto (Praga era conocida por su espíritu esotérico: después de todo, el Golem provenía de allí, y Gustav Meyrink, Alfred Kubin y Franz Kafka escribían en la capital checa), hicieron del cine algo legítimo y respetable, a la vez que popular y sensacionalista. Y además se opusieron a la tendencia "internacional" de los comienzos del cine, ofreciendo películas con un claro sello alemán que fueron exportadas muy rápidamente, sobre todo a Francia, donde la literatura romántica alemana y sus artes plásticas continuaban gozando de gran popularidad.

La tradición implantada por Wegener de historias fantásticas o macabras situadas en un entorno pintoresco y protagonizadas por personajes extraídos de la literatura infantil se convirtió en un modelo que se repetiría una y otra vez en las décadas de los 10 y los 20, y se extendió más allá de la introducción del cine sonoro: los temas románticos, nostálgicos y nacionales fueron utilizados junto con técnicas experimentales y de vanguardia, ya que la mayoría de los directores de los años 20 compartían, mucho más que conciencia política, el afán de mejorar las posibilidades técnicas del medio. La fórmula de Wegener, una fusión entre la concepción de la literatura nacional de la clase media con una seudocultura de lo popular, combinó con éxito relatos románticos con la tecnología cinematográfica de vanguardia.

En esta ecuación, la importancia del expresionismo fue prácticamente nula. Por el contrario, todo lo dicho hasta ahora sugiere que el "cine expresionista" (*El gabinete del doctor Caligari* incluido), más que suponer el inicio de una tendencia, surgió durante el clímax de la misma. Por lo tanto, debemos buscar la raíz del cine fantástico alemán en las películas de Paul Wegener (muchas de las cuales codirigió, coescribió y protagonizó) porque son la primera fusión de éxito entre una "alta" cultura (artística) y

Friedrichen eta Carl Spitzwegen margoetatik hartutako "Biedermeier kokalekuen" erabilerari esker eta Achim von Arnimen edo Clemens Brentanoren *Kunstmärchen-en imitazioari esker*, Wegenerek eta gainerakoek helburu bikoitza lortu zuten. Fantasiari eta ezkutukoari buruz egin zituzten filmei esker (Praga oso ezaguna zen izpiritu esoterikoa zuelako: azken batean, Golem Pragakoa bertakoa zen, eta Gustav Meyrink, Alfred Kubin eta Franz Kafka idazleek Txekiako hiriburuan idazten zuten), zinea zilegizkoa, errespetagarria, herrikoia eta sentsazionalista izan zen. Horrez gain, zinearen hastapeneko "nazioarteko" joeraren aurka egon zirenez, oso film alemaniarrak eskaini zituzten eta berehala esportatu zituzten, Frantziara batez ere. Izan ere, bertan, oso ospetsuak ziren Alemaniako literatura erromantikoa eta arte plastikoak.

Wegenerek ingurune pintoreskoan kokatutako eta haurrentzako literaturatik ateratako pertsonaiek egindako fantasiazko historiak edo historia makabroak sortzeko ohitura ezarri zuen. Eredu hori behin eta berriro errepikatu zen 10eko eta 20ko hamarkadetan, eta soinudun zinearen agerpenetik haratago zabaldu zen. Gai erromantikoak, nostalgikoak eta nazionalak saiakuntzako eta abangoardiako teknikekin batera erabili ziren, 20ko hamarkadako zuzendari gehienek, kontzientzia politikoa barik, zinearen aukera teknikoak hobetzeko gogoa zutelako ezaugarri. Wegenerek gizarte maila ertainaren literatura nazionala ulertzeko modua eta herritarren sasikultura uztartu zituenez, arrakasta handiz bateratu zituen kontakizun erromantikoak eta abangoardiako zine teknologia.

Uztarketa horretan zeresan gutxi izan zuen espresionismoak. Bestalde, orain arte esandako guztiaren arabera, "zine espresionista" (*Caligari doktorearen bulegoa* barne) joera baten hasiera izan beharrean, joeraren beraren goraldian sortu zen. Beraz, Paul Wegeneren filmetan bilatu behar dugu Alemaniako fantasiazko zinearen sustraia (hainbat film beste batzuekin batera zuzendu eta idatzi zituen, eta bera izan zen protagonista nagusia), "goi mailako" kulturaren (artistikoa) eta baliabide (teknikoak) "eskasen" arteko lehen uztarketa arrakastatsua izan zirelako. Egia esan, lehendabizi, Frantzian, eta ondoren, Estatu Batuetan, *Caligari doktorearen bulegoa* filmak lor

"escasos" medios (técnicos). Lo que verdaderamente dio impulso a esta tendencia fue el extraordinario éxito de crítica y público que *El gabinete del doctor Caligari* obtuvo, en Francia primero y en los Estados Unidos después [7]. Este hecho animó a productores y directores alemanes a buscar temas alemanes y que a la vez gozasen de la consideración de "artísticos". Escogieron el expresionismo porque era un movimiento cultural que por entonces disfrutaba de una identidad propia y de un reconocimiento internacional en el mundo del arte.

Personajes como el misterioso Scapinelli de *El estudiante de Praga* o el siniestro doctor de *El gabinete del doctor Caligari* representan figuras del mundo del espectáculo muy populares en Alemania y otros lugares. Sus nombres italianos aluden a los artistas ambulantes, magos, teatros de sombras (*montreurs d'ombres*) y linternistas mágicos que, con sus fantasmagóricos espectáculos visuales y sus juguetes ópticos, recorrían las ferias y ciudades de toda Europa. Un rasgo típicamente alemán de los ilusionistas de la época es el hecho de que la mayoría de las películas establecen un paralelismo con el propio cine y muestran el poder social (e incluso político) cada vez mayor de quienes controlan la imagen, como sucede por ejemplo en *El hombre de las figuras de cera*, *Sombras* (*Schatten-eine nächtliche Halluzination*; Arthur Robison, 1923) o *Tartufo* (*Tartuffe*; Friedrich W. Murnau, 1925). En este sentido, las películas del género cuentan una historia alegórica: en muchas de ellas, figuras mefistofélicas seducen a Faustos jóvenes y burgueses para que entreguen su alma a un nuevo poder. El más claro ejemplo de la década de los 20 es, por supuesto, el *Fausto* de Murnau, otro relato tradicional contado ahora con nuevas técnicas cinematográficas e increíbles efectos especiales jamás vistos hasta entonces. Tanto en la temática como en el plano técnico, *Fausto* hace referencia a *El estudiante de Praga*, ya que en ambos casos un joven es tentado y finalmente seducido por un hombre mayor que le promete poder sobre los mundos de la apariencia y el artificio. Uno se acuerda inmediatamente de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y de *El retrato oval*, de Edgar Allan Poe, que tratan el mito de Fausto a finales del siglo XIX, justo antes de la invención del cinematógrafo; empero, mientras los trabajos literarios mencionados

tutako kritika eta ikusle arrakasta paregabeak bultzatu zuen joera hori [7]. Hori dela eta, Alemaniako ekoizleek eta zuzendariek Alemaniako gai "artistikoak" bilatu zituzten. Espresionismoa aukeratu zuten, garai hartan berezko nortasuna eta arte munduan nazioarteko aintzatespena zeuzkan kultura mugimendua zelako.

Pragako ikaslea filmeko Scapinelli misteriotsua edo *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko mediku maltzurra ikuskizuneko irudi ezin ospetsuagoak dira Alemanian eta beste leku batzuetan. Izen italiarrak dituzte, Europa osoko azoketan eta hirietan ikusizko ikuskizun fantasmagorikoak eta joko optikoak eskaintzen zituzten artista ibiltariak, magoak, itzalen antzerkiak (*montreurs d'ombres*) eta linternagile magikoak gogorarazteko. Garai horretako ilusionisten ohiko ezaugarri alemaniarraren arabera, film gehienek zinearekin berarekin dute parekotasuna, eta irudia kontrolatzen dutenek gizartean (edo politikan ere) gero eta botere handiagoa dutela uzten dute agerian. Esate baterako horixe bera gertatzen da *Argizarizko irudien gizona*, *Itzalak* (*Schatten-eine nächtliche Halluzination*; Arthur Robison, 1923) edo *Tartufo* (*Tartuffe*; Friedrich W. Murnau, 1925) filmetan. Horri lotuta, genero horretako filmek historia alegorikoa azaltzen dute. Hainbat filmetan, irudi mefistofelikoek Fausto gazteak bezain burgesak limurtzen dituzte, euren arima botere berri bati eman diezaioten. Inolako zalantzarik gabe, Murnauren *Fausto* filma da 20ko hamarkadako adibide argiena. Ohiko kontakizuna izan arren, zineko teknika berrien bidez eta ordura arte inoiz ikusi ez ziren efektu berezi harrigarrien bidez azaltzen da. Gaiei zein teknikari begira, *Fausto* filmak *Pragako ikaslea* aipatzen du, bi kasuetan, gizon nagusi batek mutil gaztea zirikatu eta limurtzen duelako, itxuraren eta artifizioaren munduen gaineko boterea emango diola agintzen dionean. Berehala, Oscar Wilderen *Dorian Grayren erretratua* eta Edgar Allan Poeren *Erretratu obala* datozkit gogora. Izan ere, Faustoren mitoa dute hizpide XIX. mendearen amaieran, zinematografoa asmatu baino lehentxeago. Nolanahi ere, literaturako lan horiek "naturaren" eta "artearen" arteko zuloa aztertzen badute ere, zineak kulturaren eta teknologiaren arteko gatazka azaltzen du.

Horrela, bada, *Pragako ikaslea* eta *Caligari doktorearen bulegoa* ez dira genero bakar

exploran la brecha existente entre "naturaleza" y "arte", el cine muestra la lucha entre cultura y tecnología.

Así, *El estudiante de Praga* y *El gabinete del doctor Caligari* no se agrupan en un único género debido a su adhesión al expresionismo como movimiento artístico: el estilo de éste es naturalista e impresionista, y tiene poco que ver con los escenarios angulares y con los rudos interiores de *El gabinete del doctor Caligari*. El tema del paralelismo, que se da en ambas películas, es más importante. Pero el vínculo fundamental es que ambas películas son expresión de un principio fundamental de las películas "expresionistas" y "fantásticas", un principio no tanto estilístico como perteneciente a la cultura política de la época: el argumento y el estilo están condicionados por las exigencias que se derivan del desarrollo y la utilización de la técnica cinematográfica más vanguardista, y no al revés (que es lo que Kracauer sugiere). Las películas se "involucran" e "intervienen" en la redefinición de la cultura en lugar de "reflejar" o "representar" el interior de la mente o las mentalidades colectivas del espíritu alemán, independientemente de la "dinamita" contenida en ellos.

batean sartzen espresionismoa delako euren mugimendu artistikoa. Izan ere, horren estiloa naturalista eta inpresionista da, eta ez du zerikusi handirik *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko eszenatoki angeluarrekin eta barrualde zakarrekin. Bi filmetan agertzen den parekotasuna askoz ere garrantzitsuagoa da. Dena dela, honako hau da euren arteko oinarrizko lotura: bi filmak dira film "espresionisten" eta "fantasiazko" filmen oinarrizko abiaburuaren adierazgarri. Nolanahi ere, abiaburu hori ez da hain estilistikoa, zerikusi handia duelako garai horretako kultura politikoarekin: zineko teknika abangoardistenaren garapenak eta erabilerak sortutako eskakizunek baldintzatzen dituzte argumentua eta estiloa, eta ez alderantziz (Kracauerek iradokitzen zuen bezala). Filmak "engaiatu" egiten dira eta "esku hartu" egiten dute, kultura berriro zehazteko orduan. Hori dela eta, ez dituzte "islatzen" edo "irudikatzen" buruaren barruko aldea edo izpiritu alemaniarraren talde pentsaerak, barruan duten "dinamita" alde batera utzita.



Consecuencias "ecológicas" de la lucha hombre-máquina

Esto no significa que el cine fantástico alemán estuviera al margen de los acontecimientos de la época o que fuera insensible a las presiones de la misma. Pero lo que trato de explicar es que las cuestiones sociales o los avances tecnológicos de los años 20 (insertos en el ámbito de la "modernidad" o de la "modernización") encontraron en el cine fantástico tanto un modo de "expresión" como una forma de "ocultación", lo que equivale a decir que éste jugó un papel muy ambiguo. El resurgimiento de la novela gótica en el siglo XIX, así como de los elementos del romanticismo, fue un fenómeno europeo definido generalmente como una reacción contra la racionalidad y la industrialización de la Ilustración. Pero fue también una reacción política más rotunda frente a la Revolución francesa (en Gran Bretaña) y frente a las guerras napoleónicas (en Alemania), por lo que tuvo un fuerte "sabor" nacionalista. Sin embargo, es cierto que el auge acelerado de la industrialización en gran parte de Europa tras la caída de Napoleón conllevó un importante desplazamiento de masas humanas, que se vio reflejado en la literatura y en las artes plásticas. El tema central era el contraste entre la ciudad y el campo, y la relación del hombre con la naturaleza se vio profundamente alterada, hasta el punto de hacer de la naturaleza algo extraño e inquietante, el origen del horror. Lo que parece que sucedió en los años 20 fue (tras una guerra devastadora que coincidió con la aparición de las nuevas tecnologías) que los conflictos sociales prolongados casi durante un siglo fueron representados en el nuevo medio que suponía el cinematógrafo. El cine respondía a un nuevo éxodo masivo del campo a la ciudad y se convirtió en medio de expresión de las preocupaciones acerca de una nueva expansión masiva de la industria.

Pero tal respuesta adoptó una forma muy indirecta y anacrónica: la novela gótica de terror como expresión del "retorno de los oprimidos". A mediados del siglo XIX fueron muy populares los relatos fantásticos en los que el mundo trataba de vengarse de aquellos que saqueaban la tierra en búsqueda de su riqueza mineral, o la violaban y devastaban mediante la utilización de ríos, lagos y saltos de agua como fuentes de energía mecánica.

◄ El inventor Rotwang ("Metropólis").

Gizakia-makina gatazkaren ondorio "ekologikoak"

Horrek ez du esan nahi Alemaniako fantasiazko zineak alde batera uzten zituela garai horretako gertaerak edo garai horren eraginak sumatzen ez zituela. Esan nahi dudana da 20ko hamarkadako gizarte gaiek edo aurrerapen teknologikoek ("modernotasunaren" edo "modernizazioaren" arloan sartuta) "adierazteko" eta "ezkutatzeko" modua aurkitu zutela fantasiazko zinean, hau da, zineak oso helburu zalantzagarria izan zuela. XIX. mendean, eleberri gotikoa eta erromantizismoko osagaiak suspertu egin ziren Europan, eta oro har, Ilustrazioko arrazionaltasunaren eta industrializazioaren aurkako erantzunak izan ziren. Dena dela, era berean, Frantziako Iraultzaren aurkako (Britainia Handian) eta Napoleonen guden aurkako (Alemanian) erantzun politiko zorrotzagoak izan ziren. Hori dela eta, "ukitu" nazionalista handia izan zuten. Nolanahi ere, egia ere bada, Napoleon erori ondoren, Europako zati handienean industrializazioaren goraldia oso handia izan zenez, giza talde handiak mugitu zirela batetik bestera, eta hori guztiori literaturan eta arte plastikoetan islatu zen. Hiriaren eta mendiaren arteko alde handia zen gai nagusia, eta gizakiak naturarekin zuen harremana aldatu egin zen erabat. Horren ondorioz, arrotza eta kezkagarria zen natura, izuaren jatorria, alegia. Dirudienez, honako hau gertatu zen 20ko hamarkadan: (teknologia berrien agerpenarekin batera gertatu zen guda suntsitzailearen ondoren) ia-ia mende bat iraun zuten gizarte gatazkak zinematografo izeneko baliabide berrian irudikatu ziren. Menditik hirirako exodo jendetsu berriari erantzuten zion zineak, eta industriaren hedapen zabal berriaren gaineko kezkak adierazteko modua zen.

Hala ere, erantzun hori oso zeharkakoa eta anakronikoa izan zen: beldurrezko eleberri gotikoa, "zapalduen itzuleraren" adierazgarri. XIX. mendearen erdialdean, onarpen handia izan zuten fantasiazko kontakizunek. Bertan, munduak mendeku hartu nahi zuen, hainbat lagunek lurra arpilatzen zutelako mea aberastasunaren bila, edo lurra bortxatu eta suntsitzen zutelako ibaiak, lakuak eta ur jauziak energia mekanikoa sortzeko erabiltzen zituztenean. Euren ustez garaikideak ziren Grimm anaien ipuinetan oinarrituta, 1840ko eta 1850eko hamarkadetako

Basándose en los cuentos de los hermanos Grimm, a los que dotaban de un carácter contemporáneo, los *Kunstmärchen* de las décadas de 1840 y 1850 crearon personajes como Undine, Rumpelstilzkin o la bruja que habita en la casa de pan de jengibre de *Hansel y Gretel*. Todos ellos hacen referencia a la grieta entre el espacio vinculado con la tierra y la civilización invasora, y son criaturas que oscilan entre hombre y mujer, entre el espíritu del mal y el ser sobrenatural, criaturas en las que los jóvenes protagonistas de los relatos pueden proyectar sus miedos y su fascinación. Como lazo común a todos ellos encontramos una mala conciencia, que trata los distintos hábitats naturales como lugares pintorescos o idílicos y al mismo tiempo transforma a aquellos que protegen y cuidan el entorno en monstruos peligrosos y apariciones malignas. Ejemplos de esto son el gigante Rübezahl (que se hizo famoso en la película de Wegener *Rübezahls Hochzeit*, 1917), que frecuentaba los bosques y pueblos de Erzgebirge (una zona minera de Turingia), o Alraune, un espíritu terrestre con poderes mágicos (*Mandrágora -Alraune*; Henrik Galeen, 1927-). Incluso las figuras de Mime, Alberich y Etzel de *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*; Fritz Lang, 1924) poseen una comunión misteriosa con la naturaleza (poseen habilidades extrañas o protegen tesoros), pero se les considera una amenaza seria para los protagonistas más "civilizados" (Siegfried, la familia real de Burgundia).

Además, las historias de misterio de dicha tradición de relatos góticos y folclóricos románticos giran con frecuencia en torno a un poder político amenazado, con los elementos de terror o el ser sobrenatural como representación de la lucha socioeconómica histórica y, al mismo tiempo, colocando en primer plano sus efectos destructivos mediante la presentación continua de formas distintas, esto es, sobrenaturales, de legitimidad. Tales conflictos, resurgentes en los años 20, se convirtieron en el disfraz histórico de otra forma de violencia, cuyos temas y orígenes se trasladan con frecuencia a otro tiempo más lejano. Sorprendentemente, muchas de las películas del incipiente cine alemán utilizan dichos saltos de época y de organización social. *El Golem* (*Der Golem*; Paul Wegener/Henrik Galeen 1914) se enmarca en una corte medieval; *Die Pest in Florenz* (Fritz Lang/Otto Rippert, 1917), *Lucrecia Borgia* (*Lucrezia Borgia*; Richard Oswald, 1922),

Kunstmärchen-ek zenbait pertsonaia sortu zituzten; esate baterako, Undine, Rumpelstilzkin edo *Hansel eta Gretel*en jengibre ogizko etxean bizi zen sorgina. Guzti-guztiek aipatzen dute lurrari lotutako eremuaren eta zibilizazio inbaditzailearen arteko arrakala. Gainera, izaki horiek gizon eta emakume dira, gaizkiaren izpiritua eta naturaz gaindiko izakia; eta kontakizunetako protagonista gazteek bertan irudikatu ahal dituzte euren beldurrak eta lilura. Izan ere, kontzientzia txarra da guztien arteko lotura. Horren arabera, bizigune naturalak leku pintoreskoak edo idilikoak dira, eta aldi berean, munstro arriskutsuak eta agerpen maltzurrak dira ingurunea babestu eta zaintzen dutenak. Hona hemen horren adibideak: Rübezahl erraldoia (Wegeneren *Rübezahls Hochzeit* filmean (1917) egin zen ospetsu), Erzgebirgeko basoetan eta herri inguruetan bizi zen (Turingiako meatzaldean, hain zuzen ere), edo Alraune, izpiritu lurtarra izan arren, ahalmen magikoa zuen (*Mandragora -Alraune*; Henrik Galeen, 1927-). Era berean, *Nibelungoak* laneko (*Die Nibelungen*; Fritz Lang, 1924) Mime, Alberich eta Etzel pertsonaiek ere lotura berezia dute naturarekin (gaitasun bitxiak dituzte edo altxorrak babesten dituzte). Dena dela, benetako mehatxuak dira protagonista "zibilizatuenentzat" (Siegfried, Burgundiako errege familia)

Horrez gain, ipuin gotiko eta folkloriko erromantikoen ohiturako misteriozko istorioak sarritan dabiltza mehatxatutako botere politikoaren inguruan, eta beldurrezko osagaiak edo naturaz gaindiko izakia borroka sozio-ekonomiko historikoaren adierazgarri dira. Aldi berean, euren efektu suntsitzaileak lehen planoan jartzen dira, eta horretarako, naturaz gaindiko zenbait legezkotasun modu aurkezten dira etengabe. 20ko hamarkadan berriro agertutako gatazka horiek beste era bateko indarkeriaren mozorro historikoa izan ziren, eta sarritan, garai urrunagora eramaten dira gaiak eta jatorriak. Harrigarria bada ere, Alemaniako zine hasiberriko film ugarik garaien eta gizarte antolamenduen arteko jauziak erabiltzen dituzte. *Golem* filma (*Der Golem*; Paul Wegener/Henrik Galeen 1914) Erdi Aroko gorte batean kokatzen da; *Die Pest in Florenz* (Fritz Lang/Otto Rippert, 1917), *Lukrezia Borgia* (*Lucrezia Borgia*; Richard Oswald, 1922), *Hiru argiak* filmeko pasarte bat (*Der Müde Tod*; Fritz Lang, 1921) eta



"Sombras"de Arthur Robinson (1923).

un episodio de *Las tres luces* (*Der Müde Tod*; Fritz Lang, 1921) y *Fausto* se desarrollan en principados y ciudades-estado del Renacimiento italiano. Incluso en *El gabinete del doctor Caligari* los "orígenes" foráneos de Caligari y Cesare y el misterioso manuscrito medieval que el doctor trata de descifrar con el objeto de practicar nuevas pruebas en el interno recién llegado se ajustan a dicho paradigma de desplazamiento topográfico y temporal, al tiempo que se refieren a cuestiones contemporáneas como el psicoanálisis, los desórdenes psíquicos post-traumáticos, la hipnosis o el tratamiento mental de enfermedades. En este sentido, las películas fantásticas y de terror marcaban sus propias tendencias políticas (en lugar de etiquetarlas de proto-fascistas, como hace Kracauer, yo me inclino por considerarlas "ecológicas"). Expresan preocupaciones y miedos sobre la manera en la que el hombre moderno (y la mujer) cohabitará con el entorno natural. Pero también sobre la coexistencia de la mente humana con las nuevas técnicas visuales introducidas en el cuerpo social y en la mente individual por el cinematógrafo, el teléfono y demás máquinas de grabación, vigilancia y control.

Fausto Italiako Errenazimenduko printzerri eta hiri-estatuetan garatzen dira. Era berean, *Caligari doktorearen bulegoa* filmean ere, Caligari eta Cesareren "jatorri" atzerritarrek eta gaixo etorri berriari proba berriak egiteko asmoz doktoreak argitu nahi duen Erdi Aroko eskuizkribu misteriotsuak eredu hori betetzen dute, topografia eta denbora beste garai batzuetakoak direlako, gai garaikideak jorratzen badituzte ere; esate baterako, psikoanalisia, traumen osteko desoreka psikikoak, hipnosia edo gaixotasunen buruko tratamendua. Horri lotuta, fantasiazko eta beldurrezko filmek euren joerak zehazten zituzten (Kracaueren ustez, proto-faxistak dira; nire iritziz, ordea, "ekologikoak"). Gizon modernoaren (eta emakumea) eta ingurune naturalaren arteko etorkizuneko elkarbizitzaren gaineko kezkak eta beldurrak adierazten dituzte. Era berean, zinematografoak, telefonoak eta grabatzeko, zaintzeko eta kontrolatzeko gainerako makinek gizartean eta norberaren adimenean sartutako ikusizko teknika berrien eta giza adimenaren arteko elkarbizitza ere badute hizpide.

Las máquinas de visión o el poder impotente de la mirada

En el cine fantástico las relaciones de poder se articulan en la mayoría de los casos a través de la mirada, y no a través de la acción o del enfrentamiento físico. Lo verdaderamente importante es quién controla el campo de visión, quién mira a quién sin ser visto o quién puede inmovilizar a quién simplemente con la mirada. El ejemplo más claro de esto es la película de Fritz Lang *El doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse, der Spieler*, 1921), que versa sobre el análisis clínico de un parricida que quiere dominar el mundo, que supone también una parábola sobre las nuevas máquinas de visión. Por ejemplo, la mirada fija y dura de Mabuse recuerda una máscara totémica diseñada para aterrorizar a todo aquel que la mire. La mirada como tal no representa el poder, sino que supone más bien un disfraz del poder. En ocasiones, Mabuse se disfraza con el objetivo de integrarse en la estructura urbana, como cuando se presenta como un vendedor ambulante judío o como un trabajador borracho que maltrata a su mujer, mostrados ambos como pruebas distintas del mimetismo metropolitano. En otras ocasiones nos encontramos con una especie de Mabuse-Medusa, como cuando se enfrenta a su adversario von Wenk en la mesa de juego y lo hipnotiza. La visión en *El doctor Mabuse* es un espejo de dos caras porque funciona en un sistema doble: asimila o absorbe la mirada del otro mediante el mimetismo y el camuflaje y se protege de la mirada del otro mediante la máscara. En lugar de poner en primer plano el acto de mirar, la película de Lang captura la mirada mediante una serie de técnicas que transmiten a la visión humana la ilusión de nuevas formas de poder, pero que a la vez se ríe de la impotencia del ojo. Por lo tanto, más que un paralelismo premonitorio entre Mabuse y Hitler, *El doctor Mabuse* sería un cuento con moraleja dirigido al director de la película y a su audiencia, que refleja el papel ambiguo del cineasta como amo de la maquinaria de las fantasías públicas del poder. El cine, según Lang, llevado a su conclusión (tecno)lógica, no sería una metáfora de control social a través de la mirada sino (en la línea del pensamiento de Paul Virilio) una prueba del final de dicha metáfora: el ojo vigilante que todo lo ve termina por no ver nada.

Ikusteko makinak edo begiradaren botere indargabea

Fantasiazko zinean, gehienetan, ekintza edo istilu fisikoaren bidez barik, begiradaren bidez egituratzen dira botere harremanak. Ikus-eremua nork kontrolatzen duen da garrantzitsuena, nork begiratzen dion nori ikusia izan gabe edo nork geldiarazi ahal duen nor begirada hutsaren bidez. Fritz Langen *Mabuse doktorea* filma (*Doktor Mabuse, der Spieler*, 1921) da horren adibide argiena. Mundua menderatu nahi duen guraso-hiltzaile baten azterketa klinikoari buruz hitz egiten du. Horrez gain, ikusteko makina berriei buruzko parabola ere bada. Esate baterako, Mabuseren begirada finko bezain zorrotzak begira ari zaion edonor beldurtzeko moduko mozorro totemikoa dakarkigu gogora. Begirada bera ez da boterearen adierazgarri, boterearen mozorroa baizik. Batzuetan, Mabuse mozorrotu egiten da, hiri egituran parte hartzeko; esate baterako, saltzaile ibiltari judua edo emaztea jotzen duen langile mozkortia denean. Izan ere, itxura biak dira metropolietako mimetismoaren erakusgai. Beste batzuetan, Mabuse Medusa agertzen da; esate baterako, von Wenk aurkariari joko mahaian aurre egin eta hipnotizatzen duenean. *Mabuse doktorea* filmean, alde biko ispilua da ikuspegia, sistema bikoitzean dabilelako: mimetismoaren eta kamuflajearen bidez bereganatu edo xurgatzen du bestearen begirada, eta mozorroaren bidez babesten da bestearen begiradatik. Ikusmena bera lehen planoan jarri beharrean, Langen filmak begirada harrapatzen du, giza ikusmenari botere modu berrien ilusioa helarazten dioten zenbait teknikaren bitartez. Dena dela, begiaren ezintasunari barre egiten dio aldi berean. Beraz, Mabuse eta Hitler arteko parekotasun iragarlea barik, zuzendariarentzako eta ikusleentzako ikasbidea duen ipuina izango litzateke *Mabuse doktorea*. Izan ere, zinegilearen zalantzazko zeregina islatzen du, boterearen fantasia publikoen makineriaren jabea da eta. Langen arabera, ondorio (tekno)logikora eramandako zinea ez litzateke izango begiradaren bidez egindako gizarte kontrolaren metafora, metafora horren amaieraren adierazgarria baizik (Paul Virilioren pentsamenduaren haritik): den-dena ikusten duen begi zaintzaileak ez du azkenean ezer ikusten.

Voyeurismo errudunaren eta exhibizionismo eutsiaren arteko dialektika jorratzen duen *Die*

Fotograma "Los Nibelungos". (Parte 2) ➤



La película *Die Strasse* (Karl Grüne, 1923), que aborda la dialéctica entre el voyeurismo culpable y el exhibicionismo reprimido, presenta una obsesión similar aunque más simple (más simple porque no trata las implicaciones filosóficas de las nuevas máquinas de visión). El protagonista, un calzonazos de mediana edad, es atraído hacia el mundo exterior por los reflejos de las luces brillantes de la ciudad en el techo de su cuchitril. Finalmente se escapa en busca de "la vida" y se convierte en presa de una prostituta cuyo chulo le incrimina en un asesinato que él no ha cometido. Una vez liberado, vuelve arrepentido con su mujer. Una vez más, gran parte del drama de la tentación, caída moral y recuperación terapéutica del hombre es mostrado a través de metáforas relacionadas con la mirada. Por ejemplo, a un plano de la prostituta parpadeando (como Cesare en *El gabinete del doctor Caligari*) le sigue un plano en el que dos ojos gigantes, pertenecientes al cartel de una óptica, se iluminan, burlándose así de la curiosidad del protagonista. En la esquina de la calle, una niña que lleva a su abuelo ciego llama la atención para alertar del crimen a la policía. La víctima, un campesino, presume de su cartera repleta de billetes y, en una de las escenas más fantasmagóricas del film, la prostituta, que se encuentra a su lado, se convierte en una cabeza muerta, una transformación de la que únicamente es consciente el espectador, ya que el héroe mira directamente a la cámara, dividiendo el plano en dos, de forma similar a la famosa proyección anamórfica en *The Ambassadors*, de Hans Holbein, en la que la calavera cae como una nebulosa por la composición frontal. El espectador de *Die Strasse* deberá adoptar también dos enfoques oculares simultáneos, uno atrayente y el otro terrorífico, como si la película no estuviera tan interesada en "castigar" la rebeldía del protagonista como en restringir el placer visual del espectador antes de ofrecer un giro demoniaco hacia imágenes de ansia de castración y asesinato violento.

Die Strasse sigue la tendencia de varias películas del género fantástico que giran en torno al punto de vista indirecto y al poder del espacio ajeno a la pantalla como una estructura doble que rige y a la vez separa las posiciones del personaje en la película. Más concretamente, el espacio ajeno a la pantalla se convierte en una fuente de

Strasse filmak (Karl Grüne, 1923) antzeko obsesio soilagoa aurkezten du (soilagoa da, ez dituelako jorratzen ikusteko makina berrien inplikazio filosofikoak). Hiriko argi distiratsuek gela ziztrineko sabaian egindako distirek adin ertaineko protagonista praka-jarioa erakartzen dute kanpoko mundurantz. Azkenean, "biziaren" bila ihes egiten du eta emagaldu batekin elkartzen da. Emagalduaren txuloak protagonistak egin ez duen hilketa leporatzen dio. Aske uzten dutenean, emaztearekin itzultzen da damututa. Berriro ere, begiradarekin zerikusia duten metaforen bitartez azaltzen dira gizonaren tentaldia, erorketa morala eta sendabide terapeutikoa. Esate baterako, begiak kliskatzen ari den emagalduaren planoaren ostean (*Caligari doktorearen bulegoa* filmean Cesarek egiten duen bezala), beste plano bat agertzen da, eta bertan, optika bateko karteleko bi begi erraldoiak piztu egiten dira. Horrela, bada, protagonistaren jakinminari egiten diote trufa. Kale kantoian, aitona itsuarekin doan neskatoak poliziaren atentzioa erakartzen du hilketaren berri emateko. Biktima nekazaria da, eta billetez betetako diru-zorroa erakusten du harrokeriaz. Horrez gain, filmeko eszena fantasmagorikoenetako batean, hildakoaren alboan dagoen emagaldua hildako buru bihurtzen da. Hala ere, ikusleek baino ez diote eraldaketa horri erreparatzen, heroiak zuzenean begiratzen duelako kamerarantz. Horrela, bada, planoa bi zatitan banatzen da, Hans Holbeinen *The Ambassadors* filmeko proiekzio anamorfiko ospetsuan gertatzen den bezala. Bertan, buruhezurra izar-lainoa balitz bezala erortzen da aurrealdeko konposizioan. Era berean, *Die Strasse* filmeko ikusleek aldi bereko bi begi-ikuspegi hartu beharko dituzte kontuan: erakargarria eta beldurgarria. Horrela, bada, kastrazio irrikari eta hilketa bortitzari buruzko irudietarantz zuzendutako deabruzko bira eskaini baino lehen, badirudi filmak ez duela protagonistaren asaldura "zigortu" nahi, ikusleen ikusizko gozamena murriztu baizik.

Die Strasse filmak fantasiazko generoko zenbait filmen joerari eusten dio, zeharkako ikuspegia eta pantailatik kanpoko eremuaren boterea agertzen direlako. Izan ere, egitura bikoitz horrek pertsonaiaren jarrerak arautu eta banatzen ditu filmean. Hain zuzen ere, pantailatik kanpoko eremua botere iturria da, eta protagonistaren kontrolpetik kanpo dago. *Die Strasse*

"Nosferatu". ➤

poder que escapa al control del protagonista. Como se muestra en *Die Strasse*, y más claramente aún en *El doctor Mabuse*, en estas películas alemanas parece que hay más pares de ojos que protagonistas en la pantalla. La percepción, siendo el camino más falible y engañoso hacia la verdad (en el cine fantástico nunca es lo mismo ver que saber), es subordinada a un espacio distinto al de la pantalla. Estos filmes se caracterizan por el hecho de que el juego plano/contraplano (o "el que ve" *versus* "el que es visto") tiene una función muy distinta de la que se le otorgaba en Hollywood, donde queda claro que toda mirada tiene un objeto (u otra mirada) como objetivo. Pero, en lugar de esa organización estructural "normal", en el cine fantástico alemán encontramos que se trata de evitar las relaciones de confrontamiento directo entre los personajes, introduciendo de este modo la dimensión de lo inquietante. El campo de visión introduce estados fóbicos o paranoicos, generalmente mediante la utilización del doble; esto es, el sujeto aparece en el lugar en el que debería encontrarse otro. Como si hubiera sido separado de su cuerpo por un eje temporal o espacial, el protagonista parece existir simultáneamente dentro y fuera de la acción.

filmean eta, are argiago, *Mabuse doktorea* filmean egiaztatzen denez, Alemaniako film hauetan, badirudi protagonista baino begi-pare gehiago daudela pantailan. Egiaranzko bide hutseginkor eta engainagarriena izanda (fantasiazko zinean inoiz ez da gauza bera ikustea eta jakitea), pertzepzioa pantaila ez beste eremu baten menpean dago. Film horien ezaugarriak kontuan hartuta, planoa/kontraplanoa jokoak (edo "ikuslea" *versus* "ikusia dena") Hollywoodekoak ez beste zeregin bat du, bertan argi eta garbi dagoelako objektua (edo beste begirada bat) dela begirada guztien helburua. Nolanahi ere, Alemaniako fantasiazko zinean, ez dugu aurkitzen egiturazko antolamendu "arrunt" hori, pertsonaien arteko norgehiagoka zuzeneko harremanak saihestu egiten direlako, kezkaren dimentsioa sortzeko. Ikus-eremuak egoera fobikoak eta paranoikoak sortzen ditu ordezkoaren bidez; hau da, beste bat agertu beharko litzatekeen lekuan azaltzen da subjektua. Denbora edo espazio ardatz batek gorputzetik banandu izan balu bezala, badirudi protagonista ekintzaren barruan eta ekintzatik kanpo dagoela aldi berean.



Aprendices de brujo

Podemos relacionar la percepción agitada anteriormente mencionada y las vicisitudes de la mirada tanto con la ambigüedad de la fascinación (visual) como con la fascinación por la ambigüedad. De acuerdo con las teorías de Sigmund Freud, podríamos decir que todos estos efectos de lo familiar y lo extraño, del ser y de su doble, del interior descubierto desde el exterior, conforman lo inquietante como parte de una estrategia psicológica de defensa, de desmentido o de olvido traumático. En ella, los elementos asombrosos mantienen la ambivalencia de querer saber y no querer saber, en un intento de mantener intacto el cuerpo del perceptor en el propio acto de la percepción, con la esperanza de alcanzar el control sobre su propia ausencia de control.

La idea mencionada de protección frente al conocimiento abre una nueva perspectiva sobre los "comportamientos psíquicos" (Kracauer) y sobre la audiencia contemporánea de tales películas (de los años 20). Según Kracauer, se trataba de hijos ansiosos de la generación del káiser Guillermo II, a quienes la pérdida de la guerra y la inflación no sólo sustrajeron ahorros y empleo sino también su orgullo, dignidad y virilidad. Llevados por el miedo y el resentimiento, inseguros de su estatus social y de su identidad de clase (y sigue la teoría), las visiones, sueños y pesadillas mostradas en la pantalla se dirigían a sus temores internos de vergüenza social, pérdida de la autoestima e impotencia política. De hecho, la situación inicial de *El gabinete del doctor Caligari* incluye una cuestión social sobre las diferencias de clases/estatus. Se ve a Caligari, justo tras su llegada a Holstenwall, solicitar con deferencia permiso para montar su espectáculo ambulante y recibir como respuesta los insultos y humillaciones del secretario del ayuntamiento y de sus subordinados. La escena transmite con destreza la experiencia psicológica que supone el sentirse ultrajado e impotente frente a unos burócratas arrogantes de rango inferior. Mientras los espectadores contemporáneos podrían reconocer ante esta situación experiencias sufridas por ellos mismos, únicamente Caligari goza de la posibilidad de vengarse de su tan odiado secretario a través del médium Cesare, asesinándolo y desencadenando los acontecimientos que conformarán el argumento de la película. Pero, de existir esos sentimientos de odio, en la pantalla

Azti-mutilak

Aurrean aipatutako pertzepzio asaldatua eta begiradaren gorabeherak lotu ahal ditugu (ikusizko) liluraren bitasunarekin eta bitasunak sortutako lilurarekin. Sigmund Freuden teorien arabera, etxekotasunaren eta nabarmenkeriaren, izakiaren eta ordezkoaren, kanpotik ezagututako barrualdearen efektu horiek guztiek kezkagarritasuna osatzen dutela esan genezake. Izan ere, babeserako, ukapenerako edo ahanztura traumatikorako estrategia psikologikoaren osagaiak dira. Bertan, osagai harrigarriek jakin nahiaren eta ez jakin nahiaren anbibalentziari eusten diote, pertzepzioan bertan hartzailearen gorputza bere horretan uzteko eta kontrol ezaren gaineko kontrola lortzeko.

Ezagutzaren aurrean sortutako babesak ikuspegi berria zabaltzen du "jokabide psikikoen" gainean (Kracauer) eta film horietako ikusle garaikideen gainean (20ko hamarkadakoak). Kracaueren iritziz, Gilen II.a kaisarraren belaunaldiko seme-alaba irrikatsuak ziren, eta gudaren galeraren eta inflazioaren ondorioz, aurrezkirik, lanik, harrotasunik, duintasunik eta gizontasunik gabe geratu ziren. Beldurrak eta erresuminak bultzatuta, euren gizarte maila eta maila nortasuna (eta teoria ez da hemen amaitzen) zalantzan jarrita, pantailan agertutako irudipenak, ametsak eta amesgaiztoak barruko beldurretara zuzentzen ziren; esate baterako, gizarte lotsara, buru-estimuaren galerara eta ezintasun politikora. Izan ere, *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko hasierako egoeran, maila/estatus arteko aldeei buruzko gizarte gaiak azaltzen dira. Holstenwallera iritsi ondoren, Caligarik adeitasunez eskatzen du ikuskizun ibiltaria muntatzeko baimena, baina udaletxeko idazkariaren eta menpekoen irainak eta laidoak jasotzen ditu ordainetan. Eszenak iaiotasunez azaltzen du nolako esperientzia psikologikoa sortzen duen behe mailako burokrata harroputzen aurrean laidotuta eta indargabe sentitzeak. Egoera horretan, ikusle garaikideek eurek izandako esperientziak antzeman ahal izango lituzketen bitartean, Caligarik baino ez dauka hainbeste gorroto duen idazkariaz mendekatzeko aukera Cesare mediumaren bitartez. Izan ere, hil egiten du eta filmaren argumentua osatuko duten gertaerak sortzen dira horren ondorioz. Dena dela, gorroto sentipen horiek egonez gero, alderanzketa bikoitza izan zuten pantailan. Lehenengo eta behin, lehen alderanzketak

sufrieron una doble inversión. En primer lugar, el miedo a ser humillado es camuflado con la primera inversión: se convierte en ambición de movilidad social y éxito económico. Y mediante una segunda inversión, este deseo se convierte en terror y en una sensación de asombro ante lo que se considera un pecado social: el deseo será castigado, la rebeldía del hijo contra sus progenitores será aplastada. Y para representar toda esta situación caótica se produce, además, una transformación genérica. El estatus social, siendo "en la realidad" un problema muy moderno y urbano sobre la manera de sobrevivir en una sociedad democrática-meritocrática de movilidad social ascendente, se convierte en *El gabinete del doctor Caligari* en un tema "gótico-fantástico" vinculado con brujos, sonámbulos y apariciones fantasmagóricas. Incluso tras toda esta estructura de ocultación, el estatus social es curiosamente desmentido. En lugar de expresar de forma abierta la humillación que siente Caligari, su sorprendente impotencia es asociada a su poder hipnótico, que parece compensar su insignificancia social y relaciona el relato estructuralmente con el cuento del aprendiz de brujo o con el del genio de la botella. Caligari y su médium Cesare; Rabbi Löw y el Golem; Frankenstein y su criatura; el científico Rotwang y el robot María de *Metrópolis!*... Todos ellos son ejemplos de una insatisfactoria relación amo-esclavo. Como en los relatos, en cada caso se libera una fuerza que escapa al control de su creador e incluso se puede volver contra él. En *El gabinete del doctor Caligari*, uno nunca está seguro de si las salidas nocturnas del médium están planeadas y ordenadas por su amo o si responden a su propia iniciativa. Pero Cesare es también doble de Caligari: el médium es la personificación de la veta rebelde, anti-autoritaria, de su amo, colocada en aparente contradicción con el despotismo del propio Caligari. Este hecho contrasta con una película realizada dos años antes por Ernst Lubitsch, *La muñeca* (*Die Puppe*, 1919), que parece una respuesta cómica a *El gabinete del doctor Caligari* pero que muy probablemente se refiere más a películas como *Homunculus* (Otto Rippert, 1916) y *Hoffmanns Erzählungen* (Richard Oswald, 1916). El argumento está basado en una farsa matrimonial judía archiconocida, adaptada al cine en numerosas ocasiones desde 1907. En la versión de Lubitsch, un joven tímido, obligado a casarse para poder así heredar la fortuna de su tío, se refugia de

iraindua izateko beldurra mozorrotzen du: gizarte mugikortasuna eta arrakasta ekonomikoa lortzeko handinahi bihurtzen da. Bigarren alderanzketan, ordea, gurari hori beldur eta harridura sentsazio bihurtzen da, gizarte bekatutzat hartzen denaren aurrean: gurari hori zigortu egiten da, semeak gurasoen aurka agertutako asaldura zapaldu egiten da. Horrez gain, anabasazko egoera hori irudikatzeko, eraldaketa generikoa gertatzen da. "Errealitatean", goranzko gizarte mugikortasuna duen gizarte demokratiko-meritokratikoan bizirik irauteko moduari buruzko arazo berria eta hiritarra bada ere, gizarte maila aztiekin, lo ibiltariekin eta agerpen fantasmagorikoekin lotutako "fantasiazko" gai "gotikoa" da *Caligari doktorearen bulegoa* filmean. Are gehiago, ezkutatzeko egitura horren guztiaren atzean, gizarte maila gezurtatu egiten da, bitxia bada ere. Caligarik jasandako laidoa argi eta garbi adierazi beharrean, bere ezintasun harrigarria botere hipnotikoarekin lotzen da. Horrela, badirudi bere gizarte ezerezkeria konpentsatzen dela, eta era berean, egiturari begira, kontakizuna lotzen da aztimutilari edo botilako jeinuari buruzko ipuinekin. Caligari eta Cesare mediuma; Rabbi Löw eta Golem; Frankenstein eta izakia; *Metropolia* filmeko Rotwang zientzialaria eta Maria robota... Horra hor ugazaba-morroia harreman ase gabearen adibideak. Kontakizunetan bezala, kasu bakoitzean, sortzailearen kontrolpetik kanpo dagoen indarra askatzen da eta sortzailearen beraren aurka ere jarri ahal da. *Caligari doktorearen bulegoa* filmean, inoiz ez dakigu ziurtasunez mediumaren gaueko irteerak ugazabak berak antolatu eta agintzen dituen ala nahita irteten den. Dena dela, Cesare ere bada Caligariren ordezkoa: ugazabaren asalduraren, anti-autoritarismoaren pertsonifikazioa da mediuma, eta badirudi Caligariren beraren despotismoaren kontraesana dela. Hori guztiori bestelakoa da, Ernst Lubitschek bi urte lehenago egindako *Panpina* (*Die Puppe*, 1919) filmarekin alderatzen badugu. Badirudi *Caligari doktorearen bulegoa* filmari emandako erantzun komikoa dela, baina seguruenik zerikusi handiagoa du *Homunculus* (Otto Rippert, 1916) eta *Hoffmanns Erzählungen* (Richard Oswald, 1916) filmekin. Ezkontza iruzur judu ospetsu batean oinarritzen da argumentua, eta 1907. urtetik, sarritan egokitu da zinerako. Lubitschen bertsioan, osabaren dirutza jarauntsi nahi badu, gazte lotsati bat ezkondu egin behar denez, monasterio batean babesten da ezkongai ugarietatik ihes egiteko. Fraideek ere dirutza horren zati bat eskuratu nahi dutenez, azpi-

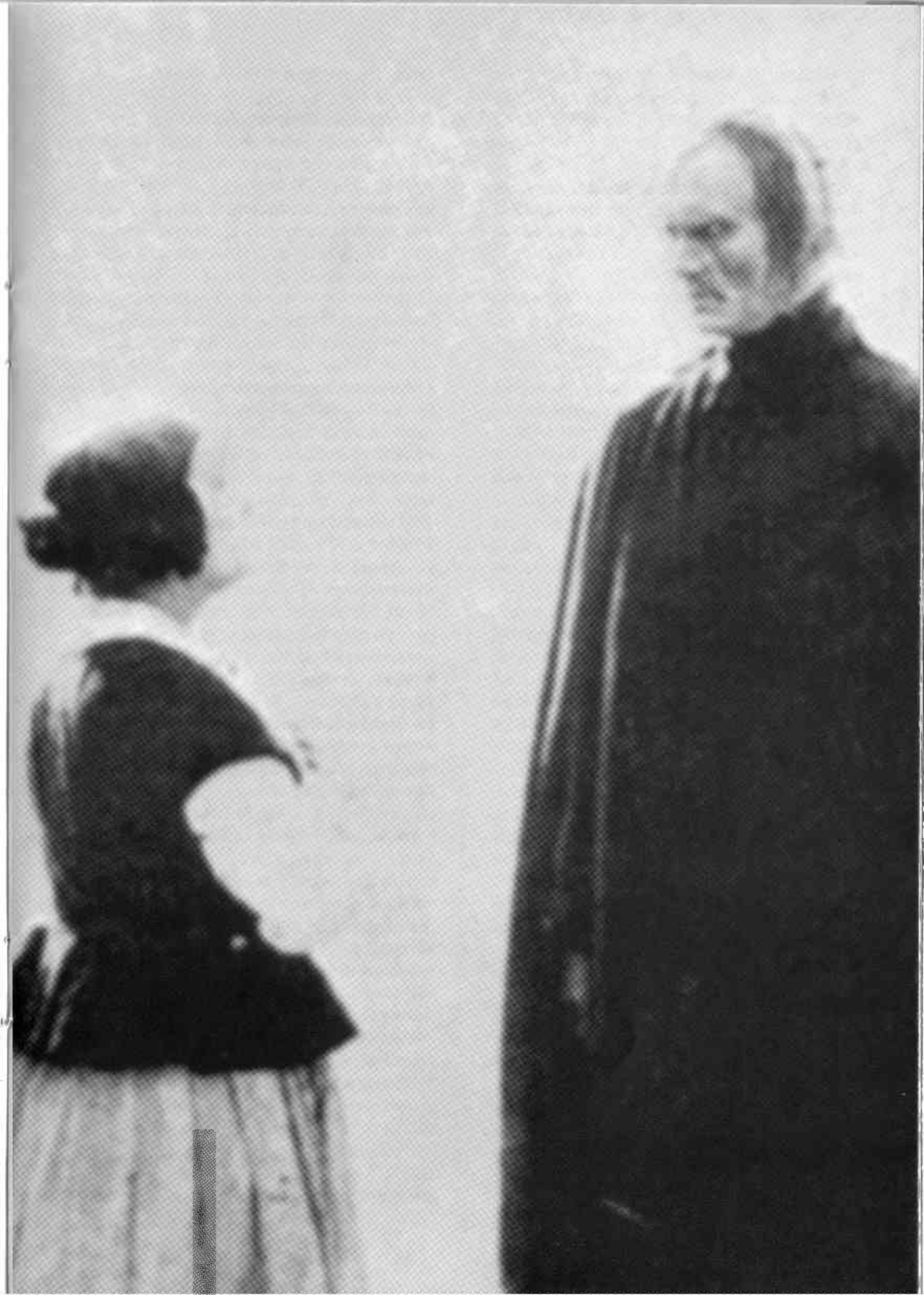
las hordas de pretendientes en un monasterio. Los monjes, deseosos de obtener su parte del botín, urden una treta: ¿por qué no casarse con una muñeca mecánica de tamaño natural? Pero el ayudante del fabricante de la muñeca comete un error fatal con consecuencias absurdas que finalmente se resuelven de forma feliz. En el aspecto temático, *La muñeca* se basa también en el relato de E. T. A. Hoffmann *The Sandman* (a partir del cual Freud elaboró su constructo de "lo inquietante"), con la salvedad de que Lubitsch se mofa de la ansiedad del héroe masculino con respecto al sexo y el matrimonio. De hecho, parece más que su intención es parodiar las historias trágicas, melodramáticas y de terror que el cine alemán de los años 20 mostrará con dobles, homúnculos y robots.

Con anterioridad he hablado de que uno de los orígenes del cine fantástico alemán es el denominado *Autorenfilm* ("cine de autor"), y en particular el "compromiso histórico" de Paul Wegener por aunar contenidos de alto nivel cultural con un medio asociado con la cultura popular, y realizarlo además con la más avanzada tecnología. Pero, en la medida en la que el debate sobre el *Autorenfilm* suponía una "crisis de legitimidad" del estatus del cine entre las demás artes, también representaba una crisis del estatus social del cineasta con respecto al de los artistas de cualquier otro ámbito, como la literatura o la pintura. Las historias de brujos, inventores o científicos podrían, entonces, revestirse de un significado adicional. Los directores de cine alemanes como Wegener, Wiene, Lang, Leni, Murnau o Robison se consideraban con toda probabilidad tanto artistas como ingenieros, y se sentían infravalorados por la sociedad y excluidos de los círculos de la élite; en este sentido, las películas pueden ser interpretadas como alegorías del mundo del cine. Medio en serio, medio en broma, los artistas, los científicos enloquecidos y los doctores extraños se representaron como los magos y los brujos de un nuevo arte mágico. Brujos de una tecnología fabulosa, se muestran temerosos y cautelosos sobre los poderes que han obtenido, ya que ni siquiera ellos saben si esos poderes son de origen divino o demoniaco. Ejerciendo el control como "artistas", temían sin embargo perder el control de la gestión empresarial de los enormes estudios cinematográficos UFA. Estaban orgullosos de su nuevo poder sobre la mente y los sentimientos y de su capacidad para seducir al público, pero les preocupaban también las consecuencias que pudiera acarrear dicho poder [8].

lanetan dabiltza: zergatik ez da ezkonduko tamaina naturaleko panpina mekaniko batekin? Dena dela, panpina egilearen laguntzailea erratu egiten denez, ondorioak zentzugabeak dira erabat, baina amaiera, ordea, ezin zoriontsuagoa da. Gaiari dagokionez, *Panpina* filma E. T. A. Hoffmannen *The Sandman* kontakizunean ere oinarritzen da (Freudek kontakizun hori izan zuen oinarri, "kezkagarritasunari" buruzko eraikuntza egin zuenean). Hala ere, badago alderik, Lubitschek trufa egiten diolako gizonezko heroiak sexuarekin eta ezkontzarekin duen irrikari. Izan ere, 20ko hamarkadako Alemaniako zineak ordezkoen, gizontxoen eta roboten bidez adieraziko dituen historia tragikoak, melodramatikoak eta beldurrezkoak parodiatu nahi ditu, nonbait.

Lehenago esan dudanez, *Autorenfilm* ("egile zinea") da Alemaniako fantasiazko zinearen jatorrietako bat, baina batez ere, Paul Wegenerek goi mailako kulturako edukiak eta herri kulturarekin lotutako baliabidea teknologia aurreratuenaren bitartez uztartzeko hartu zuen "konpromiso historikoa". Nolanahi ere, *Autorenfilmari* buruzko eztabaida zineak gainerako arteei begira zeukan mailaren "legezkotasun krisia" zen neurrian, zinegilearen beraren gizarte mailaren krisia ere bazen, beste edozein arlotako artistei zegokienez; esate baterako, literaturakoak edo pinturakoak. Beraz, aztiei, asmatzaileei edo zientzialariei buruzko historiek esanahi gehigarria izan lezakete. Seguruenik, Wegener, Wiene, Lang, Leni, Murnau edo Robison zine zuzendari alemaniarrek artistak eta ingeniariak zirela uste zutenez, gizarteak gutxietsi egiten zituela eta elitetik baztertzen zituela sentitzen zuten. Horri lotuta, zine munduari buruzko alegoriatzat hartu ahal dira filmak. Erdi seriotan, erdi txantxetan, artistak, zientzialari eroak eta doktore bitxiak arte magiko berri bateko magoak eta aztiak ziren. Teknologia ezin hobearen aztiak direnez, beldurrez eta arretaz bereganatzen dituzte lortutako botereak, eurek ere ez dakitelako botere horiek jainkotiarrak edo deabruzkoak diren ala ez. "Artista" moduan jokatuta, UFA zine estudio erraldoietako enpresa kudeaketaren kontrola galduko ote zuten beldur ziren, ordea. Adimenaren eta sentipenen gainean zuten botere berriaz eta ikusleak erakartzeko zuten gaitasunaz oso harro zeuden arren, botere horrek eragin ahal zituen ondorioek ere kezka handiak sortzen zizkieten [8].

"Las tres luces". ➤



El relato-marco

Esa referencia metacinematográfica y la obsesión por el poder de las películas fantásticas puede explicar a su vez el excesivo protagonismo concedido a la figura del narrador o, en un sentido más general, a la cuestión de qué o quién cuenta la historia. Entre la multitud de narradores aparentemente omniscientes pero al mismo tiempo poco fiables, encontramos la misteriosa figura de Scapinelli en *El estudiante de Praga*, el artista ambulante de *El gabinete del doctor Caligari*, o el igualmente itinerante *montreur d'ombres* en *Sombras*, quien entretiene con sus relatos fantasmagóricos a la aristocracia reunida en la mansión. Si a éstos les añadimos los monstruos-amos que manejan las cuerdas de los títeres humanos, como el doctor Mabuse, Nosferatu, Tartufo y la figura de la Muerte en *Las tres luces*, en el incipiente cine fantástico alemán encontramos un número nada desdeñable de narradores-amos. Algunos son ajenos a la narración y otros se incluyen dentro de la misma, como en el caso de *El gabinete del doctor Caligari* y *El Golem* y también de *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; Friedrich W. Murnau, 1921) y *Los nibelungos*. En *Nosferatu, el vampiro*, en concreto, existen tantas fuentes narradoras autorizadas que el significado del relato cambia por completo, dependiendo de quién ejerza la autoridad narrativa. Pero el espectador, en lugar de sentirse amenazado por su poder tiránico (como sostiene Kracauer), se siente atemorizado en mayor medida por su ausencia de control, consciente como es de la ausencia de una voz inequívoca que exprese la verdad, ya que, a pesar de que existen multitud de fuentes de información o multitud de momentos de narración, en todos ellos está implícita la desconfianza, debido a que cada uno añade un grado más de incertidumbre.

El recurso más utilizado para introducir las citadas incertidumbres es probablemente el rasgo más característico del cine fantástico alemán: el relato-marco. El propio término "marco" podría sugerir una función estabilizadora, un modo de aglutinar la narración; sin embargo es utilizado con más frecuencia con el objeto de complicar las cosas. El ejemplo más conocido de dicha complicación consciente lo encontramos en el marco usado en la propia *El gabinete del doctor Caligari*,

Esparru kontakizuna

Aldi berean, aipamen metazinematografiko horrek eta fantasiazko filmen botereagatiko obsesioak narratzaileari edo, zentzu orokorragoan, historiaren edukiari edo kontalariari emandako larregizko protagonismoa azaldu ahal dut. Itxuraz orojakileak izan arren, oso fidagarriak ez diren narratzaile ugarien artean, Scapinelli misteriotsua aurkitzen dugu *Pragako ikaslea* filmean, artista ibiltaria *Caligari doktorearen bulegoa* filmean, edo *montreur d'ombres* ibiltaria *Itzalak* filmean. Izan ere, etxetzarrean elkartutako aristokratei azaltzen dizkie kontakizun fantasmagorikoak jostatzeko asmoz. Horiez guztiez gain, giza txotxongiloen hariak maneiatzen dituzten Mabuse doktorea, Nosferatu, Tartufo eta *Hiru argiak* filmeko Heriotzaren irudia munstro-ugazabak ere kontuan hartzen baditugu, narratzaile-ugazaba ugari aurkitzen ditugu Alemaniako fantasiazko zine hasi berrian. Batzuk narraziotik kanpo daude, eta beste batzuk, ordea, narrazioaren barruan, *Caligari doktorearen bulegoa, Golem, Nosferatu, banpiroa* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; Friedrich W. Murnau, 1921) eta *Nibelungoak* lanetan gertatzen den bezala. *Nosferatu, banpiroa* lanean, hain zuzen ere, baimendutako hainbat eta hainbat narrazio iturri daudenez, kontakizunaren edukia aldatu egiten da erabat, narrazioaren agintea duen pertsonaren arabera. Nolanahi ere, ikusleek ez dute botere tiranikoaren mehatxua sumatzen (Kracauerek adierazten duen bezala), kontrol ezaren beldur direlako neurri handiago batean. Izan ere, jakin badakite ez dagoela egia adierazten duen ahots nabaririk, informazio iturri ugari edo narrazio une ugari dauden arren, guzti-guztietan agertzen delako mesfidantza, bakoitzak eransten duen zalantza handiagoaren ondorioz.

Seguruenik, aipatutako zalantzak sartzeko baliabide erabiliena da Alemaniako zinearen ezaugarri bereizgarriena: esparru kontakizuna. "Esparru" terminoak berak zeregin egonkortzailea izan lezake, narrazioa lotu lezake; baina gauzak nahasteko erabili ohi da sarritan. Nahita egindako nahasmen horren adibide ezagunena *Caligari doktorearen bulegoa* filmean bertan erabilitako esparruan aurkitzen dugu. Izan ere, bere jatorriak eta zereginak eztabaida ugari sortu dituzte [9]. *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko teknikaren arabera, testuaren barruko gertaeren

cuyo origen y función han dado lugar a un intenso debate [9]. *El gabinete del doctor Caligari* ejemplifica una técnica en la que la narración se engloba dentro de un relato que actúa como motivación, comentario e interpretación de los hechos intrínsecos al texto; "el relato dentro del relato" (*mise-en-abyme*) deniega de una manera más radical el nivel de veracidad de lo que el espectador acaba de ver. No sólo surgen dudas acerca de la fiabilidad de los narradores, sino también acerca de su cordura: incluso el plano final frontal del buen doctor deja dudas sobre su salud mental, y ni qué decir tiene sobre sus intenciones.

El recurso del marco actúa generalmente en el cine alemán como una trampa, colocada a uno o más personajes bien para que se delaten a sí mismos o para descubrir un secreto, como en *El castillo Vogelod* (*Schloss Vogelöd*; Friedrich W. Murnau, 1921) y *Tartufo*. En *Sombras* se trata de una obra balinesa del teatro de las sombras con una complicada trama de doblaje, que se convierte en la película que el espectador está viendo en realidad y que sirve como pantalla para la proyección de algunas violentas fantasías de los protagonistas. Utilizada por el mago con fines benéficos, permite a los personajes enfrentarse entre sí y confrontar la verdad sobre sus miedos, obsesiones, celos y furias asesinas.

En *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*; Robert Wiene, 1925) encontramos también una situación similar. Sin el recurso del marco, constituye una nueva versión del cuento del aprendiz de brujo. Un concertista de piano aristócrata se va dando cuenta paulatinamente de que las manos que le han sido injertadas tras perder las suyas en un accidente ferroviario tienen vida propia, y sufre un gran shock cuando se entera de que pertenecieron a un asesino ejecutado. Incapaz de controlar su propio arte, por el cual su ambición había transgredido la "frontera normal" entre la vida y la muerte, entre la naturaleza y la ciencia, el pianista debe reconocer a su "otro yo", debe decidir entre aceptar a ese otro yo o rechazarlo una vez más, lo que conllevaría una segunda mutilación. Tal conflicto nos trae a la memoria un conflicto similar en la película de Friedrich W. Murnau *Der Gang in die Nacht* (1921), en la que el héroe, interpretado asimismo por Conrad Veidt, decide volver a ser ciego en lugar de aceptar un sacrificio criminal. La decisión que

motibazio, azalpen edo interpretazio moduan jokatzen duen kontakizunaren barruan sartzen da narrazioa. "Kontakizunaren barruko kontakizunak" (*mise-en-abyme*) indar handiagoz ukatzen du ikusleek ikusi berri dutenaren egiazkotasun maila. Narratzaileen fidagarritasunari eta euren zuhurtziari buruzko zalantzak sortzen dira aldi berean: doktore onaren aurrealdeko azken planoak ere haren buruko osasunaren gaineko zalantzak uzten ditu, eta zer esanik ez, haren asmoen gainekoak ere bai.

Oro har, esparruaren baliabidea segada da Alemaniako zinean. Segada hori pertsonaia bati edo gehiagori jartzen zaie, euren burua agerian uzteko edo sekretua argitzeko, *Vogelod gaztelua* (*Schloss Vogelöd*; Friedrich W. Murnau, 1921) eta *Tartufo* filmetan gertatzen den bezala. *Itzalak* filmean, itzalen antzerkiko antzezlan balitarra azaltzen da bikoizketa bilbearen bidez. Hori dela eta, ikuslea benetan ikusten ari den pelikula bihurtzen da, eta aldi berean, protagonisten zenbait fantasia bortitz irudikatzeko pantaila moduan erabiltzen da. Magoak ongintzazko helburuetarako erabiltzen duenez, pertsonaiek elkarri aurka egiten diote eta euren beldurrei, obsesioei, zeloei eta hiltzeko irrikei buruzko egiari aurre egiten diote.

Orlacen eskuak (*Orlacs Hände*; Robert Wiene, 1925) filmean ere aurkitzen dugu antzeko egoera. Esparruaren baliabidea erabiltzen ez badu ere, azti-mutilari buruzko ipuinaren bertsio berria da. Piano-jole aristokrata bat pixkanaka-pixkanaka konturatzen da tren istripu batean bereak galdu ondoren jarri dizkioten eskuek berezko bizia dutela. Izan ere, shock handia pairatzen du, esku horiek exekutatutako hiltzaile batenak izan zirela dakienean. Arteak sortzen zion handinahiak biziaren eta heriotzaren arteko, naturaren eta zientziaren arteko "muga arrunta" gainditu zuen. Artea kontrolatzerik ez duenez, piano-joleak "beste nia" onartu behar du, beste ni hori onartu edo berriro gaitzetsiko duen erabaki behar du, horren ondorioz bigarren ebaketa gertatu ahal delako. Gatazka horrek antzeko gatazka dakarkigu gogora, Friedrich W. Murnauren *Der Gang in die Nacht* (1921) filmekoa, alegia. Bertan, Conrad Veidtek antzeztutako heroiak berriro ere itsua izango dela erabakitzen du, krimen sakrifizioa onartu beharrean. *Orlacen eskuak* filmeko heroiak hartu beharreko erabakia gurari eutsiei eta "guztiok barruan daramagun basapiztiari" buruzko ikasgai

debe tomar el héroe de *Las manos de Orlac* representa una lección moral sobre deseos reprimidos y sobre "la bestia que todos llevamos dentro", pero alude también de forma sucinta a la dialéctica amo-esclavo y al proceso de trabajo alienado, en el que el producto del trabajo de uno, después de que otro se apropie de él, se presenta ante el primero en una forma monstruosa. Sin embargo, gracias al recurso del relato-marco, el sentido de tal aspecto de la narración es invertido y sufre un nuevo giro. El relato de la prótesis de la que el héroe no se puede desprender se convierte, tras recabar la ayuda de las fuerzas del mal, en una historia sobre la fascinación en sí, sobre la hipnosis y la manipulación, con lo que el relato gótico se convierte en un metarrelato sobre el propio cine.

De este modo, los relatos-marco, además de colocar en primer plano el acto de narrar, centran la atención en la personalidad, el estado mental o las motivaciones de aquel que está narrando la historia. Éste es el caso de un personaje contando "su" historia a otro (por ejemplo, Francis, en *El gabinete del doctor Caligari*, contando su historia a otro interno tras ver pasar por el jardín a su antigua novia Jane). O el caso del personaje atormentado por la memoria de un hecho pasado que vuelve a revivir porque algo o alguien se lo hace recordar, como el héroe de *Phantom* (Friedrich W. Murnau, 1922), quien al final reúne el coraje suficiente para contar su terrible historia a su esposa. Los distintos mundos de narración pueden aparecer en forma de sueño, como en *Las manos de Orlac*, o pueden hacerse realidad y finalizar en el momento en que el héroe se echa a dormir, como sucede en *El hombre de las figuras de cera*), película que imita y parodia *Las tres luces*. Como en multitud de cuentos fantásticos, ambas películas crean mediante el marco una situación narrativa en la que un personaje concede a otro personaje tres deseos, tres oportunidades y tres aventuras. Tales películas están relacionadas a su vez con otras en las que un visitante, llegado de improviso o en circunstancias un tanto extrañas, desencadena una serie de acontecimientos que hacen necesaria la representación de una obra o una farsa (*El castillo Vogelod*, *Tartufo*) o con otras en las que el visitante es un mago extraño y melancólico (*Sombras*; *Der Verlorene Schatten*).

morala den arren, ugazaba-morroia dialektika eta lan alienatuaren prozesua ere aipatzen ditu labur-labur. Bertan, norberaren lanaren produktua, beste batek bereganatu ondoren, lehenengoaren aurrean agertzen da oso modu itsusian. Nolanahi ere, esparru kontakizunaren baliabideari esker, narrazioaren alderdi horren zentzua alderantzikatu egiten da eta beste zentzu bat hartzen du. Gaizkiaren indarrei laguntzeko eskatu ondoren, heroiak kentzerik ez duen protesiaren kontakizuna lilurari, hipnosiari eta manipulazioari buruzko historia bihurtzen da. Hori dela eta, kontakizun gotikoa zineari berari buruzko metakontakizun bihurtzen da.

Horrela, bada, esparru kontakizunek lehen planoan jartzen dute narrazioa, eta horrez gain, narratzailearen nortasunari, buruko osasunari edo motibazioei erreparatzen diete. Horra hor beste bati "bere" historia azaltzen dion pertsonaia (esate baterako, *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko Francisek bere historia azaltzen dio beste gaixo bati, Jane emaztegai ohia lorategitik igarotzen dela ikustean). Era berean, horra hor zerbaitek edo norbaitek gogorarazten diolako, berriro bizi behar duen iraganeko gertaeraren oroimenak atsekabetutako pertsonaia, *Phantom* (Friedrich W. Murnau, 1922) filmeko heroiari gertatzen zaion bezala. Emazteari bere historia izugarria azaltzeko besteko adorea dauka amaieran. Narrazio munduak ametsak balira bezala agertu ahal dira, *Orlacen eskuak* filmean bezala. Bestela, egia bihurtu eta heroia lotara doanean amaitu ahal dira, *Argizarizko irudien gizona* gertatzen den bezala. Film horrek *Hiru argiak* filma imitatu eta parodiatzen du. Fantasiazko ipuin askotan bezalaxe, film biek esparruaren bidez sortzen dute narrazio egoera. Bertan, pertsonaia batek beste pertsonaia bati eskaintzen dizkio hiru gurari, hiru aukera eta hiru mentura. Aldi berean, film horiek zerikusia dute beste batzuekin, eta bertan, ezustean edo inguruabar berezietan iritsitako bisitari batek zenbait gertaera sortzen dituenez, lana edo fartsa antzeztu behar da (*Vogelod gaztelua*, *Tartufo*). Era berean, beste film batzuekin ere badute zerikusirik, eta bertan, mago bitxia bezain malenkoniatsua da bisitaria (*Itzalak*; *Der Verlorene Schatten*).

Inolako zalantzarik gabe, *Hiru argiak* eta *Argizarizko irudien gizona* dira era horretako film

"Los Nibelungos" (Primera parte). ➤

Sin duda, las películas más interesantes de entre las de este tipo son las citadas *Las tres luces* y *El hombre de las figuras de cera.* En ambas, aparte del recurso del marco se establece una narración en la que se entrelazan tres episodios distintos, episodios que son (en espacio, tiempo y atmósfera) muy distintos entre sí, pero que poseen elementos comunes que actúan como repetición y a su vez como refuerzo. Pero mientras en una película de episodios, como por ejemplo en *Intolerancia* (*Intolerance*; David W. Griffith, 1915), la repetición de los mismos temas en diferentes momentos y lugares se pone al servicio de una cuestión o de un argumento histórico, en *Las tres luces* los episodios "responden" al problema planteado por el propio marco, con la salvedad de que éste queda sin resolver. Así, uno se queda con la sensación de que la historia de las tres velas en *Las tres luces* no trata del amante perdido de la joven, sino que está ahí para articular el sentimiento de pecado que ésta tiene, aunque no quede claro el motivo de dicho pecado. Es como si ella misma se considerara culpable, aunque el

interesgarrienak. Bietan, esparruaren baliabidea ez ezik, narrazioa ere ezartzen da, hiru pasarte lotzeko. Euren artean (espazioan, denboran eta giroan) oso bestelakoak badira ere, pasarte horiek antzeko osagaiak dituzte, errepikapen eta sendogarri moduan jokatzeko. Dena dela, pasartedun film batean, esate baterako, *Intolerantzia* (*Intolerance*; David W. Griffith, 1915) filmean, gai berberak zenbait unetan eta lekutan errepikatzea arazo edo argumentu historiko baten zerbitzura jartzen bada ere, *Hiru argiak* filmeko pasarteek esparruak berak sortutako arazoari "erantzuten" diote, arazoa konpondu gabe geratu arren. Horrela, bada, badirudi *Hiru argiak* filmeko hiru kandelen historiak ez duela hitz egiten neska gaztearen maitale galduaz. Izan ere, badirudi neskaren bekatu sentipena egituratzeko erabiltzen dela, bekatu horren zergatia argi geratzen ez bada ere. Badirudi neskak bere burua jotzen duela errunduntzat, ikusleek bi keinu bakarrik ikusten dituzten arren: neska gazteak antzarraren burua eta lepoa (falikoegia?) estaltzen ditu gurdian eta katutxo lañoa hartzen du (*Nosferatu, banpiroa* filmean




EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE
Faust.
REGIE: F.W. MURNAU MANUSKRIPT: HANS KYSER
HAUPTDARST: EMIL JANNINGS I GOESTA EKMAN I CAMILLA HORN I YVETTE GUILBERT

espectador únicamente ve dos gestos: la joven cubre en el carro la cabeza y el cuello (¿demasiado fálico?) de una oca y recoge un gatito inocente (repetido en *Nosferatu, el vampiro*), como si fuera consciente de la presencia de la muerte como algo extraño aunque vinculado de alguna forma secreta con él. Esta situación se asemeja a la de Nina en *Nosferatu, el vampiro*, quien está unida (¿inconscientemente?) con el vampiro. Por lo tanto, en ambas películas encontramos el deseo femenino (como el caso de Cesare, el monstruo-amante de Jane en *El gabinete del doctor Caligari*) como motor del relato enmarcado y como elemento de atracción del espectador.

En *El hombre de las figuras de cera*, la relación entre el relato-marco y los episodios parece, a primera vista, más simple que la de *Las tres luces*. Las historias no sólo reflejan la situación fundamental del joven escritor enamorado de la hija del dueño de la feria. Cada episodio ofrece, además, las figuras de un padre benévolo y de un padre castigador: hasta que en el episodio final, en el que marco y argumento se unifican, Jack el Destripador actúa como padre asesino y permite al padre real de la chica acudir en auxilio del escritor, cuando al principio el pobre escritor no tenía la más mínima esperanza de ser aceptado como pretendiente para la hija del iracundo feriante. Los dos episodios muestran a un joven, prototipo del héroe soñador, en actitud de desafío a un potentado, desafío cuyo resultado sería desastroso, a no ser que en cada caso existiera una joven dispuesta a cometer un acto de traición y sacrificio para ayudar a su amado. De este modo, por otra parte bastante ingenuo, se resuelve en los distintos episodios la cuestión de cómo el joven puede conseguir a su prometida. Y se logra de este modo mostrar la contradicción entre cómo el feriante, que da empleo al protagonista como escritor, pero que en apariencia considera la literatura algo tan bajo que no concede al escritor la mano de su hija, se convierte en su salvador y en su suegro. La situación se resuelve mediante la rebeldía de la joven y la aceptación de la castración por parte del hombre. Dos miembros (un brazo herido en un episodio y un maniquí incorpóreo en el otro) subrayan el tema de la castración, un tema que la película *El hombre de las figuras de cera* comparte con *Las manos de Orlac*. *El hombre de las figuras de*

◄ Cartel anunciador de "Fausto".

errepikatzen da). Badirudi heriotza bera sumatzen duela, eta bitxia iruditzen bazaio ere, jakin badaki ezkutuko zerikusia duela katutxoarekin. Ninak antzeko egoera bizi du *Nosferatu, banpiroa* filmean, eta banpiroarekin du harremana (oharkabean?). Beraz, bi filmetan, emakumearen desira da kontakizunaren eragilea eta ikuslea erakartzeko osagaia (*Caligari doktorearen bulegoa* filmeko Cesareri, Janeren munstro-maitaleari, gertatzen zaion bezala).

Hasiera batean, *Argizarizko irudien gizona* filmean, badirudi esparru kontakizunaren eta pasarteen arteko lotura *Hiru argiak* filmean baino errazagoa dela. Historiek ez dute bakarrik azaltzen azokako jabearen alabarekin maitemindutako idazle gaztearen oinarrizko egoera. Horrez gain, pasarteek aita onberaren eta aita zigortzailearen irudiak eskaintzen dituzte: harik eta esparrua eta argumentua uztartzen dituen azken pasartean, Jack errai-ateratzaileak aita hiltzaile moduan jokatu arte. Horri esker, neskaren benetako aitak idazleari laguntzen dio, hasiera batean, idazle gizagaixoak azoketako salerosle suminkorraren alabaren ezkongaitzat onartua izateko itxaropen txikiena ere ez zuen arren. Bi pasarteetan, heroi ameslariaren eredua den gaztea erronkari agertzen da dirudunaren aurrean. Erronka horren ondorioa oso txarra izango litzateke, maiteari laguntzeko asmoz, traizioa eta sakrifizioa egiteko prest legokeen neska gaztea egon ezean. Pasarte guztietan, modu laño horretan konpontzen da nola lortu ahal duen mutilak emaztegaia. Era berean, horrela azaltzen da kontraesana, idazleari lana ematen dion azoketako saleroslea idazlearen salbatzaile eta aitaginarreba bihurtzen delako, literatura behe mailakoa iruditzen zaionez, hasiera batean idazleari alabaren eskua ematen ez badio ere. Neskaren asalduraren bidez konpontzen da egoera, eta gizonak kastrazioa onartzen duenean. Bi gorputz-atalek (pasarte bateko beso zauritua eta beste pasarteko maniki gorpuzgabea) azpimarratzen dute kastrazioaren gaia. *Argizarizko irudien gizona* eta *Orlacen eskuak* filmetan agertzen da gai hori. *Argizarizko irudien gizona* beldurrezko film komikoa da (Lubitschen komedia gehienen antzera), eta bertako emakumeak "irentzaileak" dira. *Nosferatu, banpiroa* eta *Hiru argiak* kontakizun "tragikoetan", ordea, emakumeak amore ematen du munstroaren aurrean maitalea salbatzeko. Nolanahi ere, gizonak ahulak bezain ezgaiak

cera, una película cómica de terror (al igual que la mayoría de las comedias de Lubitsch), muestra a las mujeres como "castradoras", mientras en los relatos "trágicos" como *Nosferatu, el vampiro* y *Las tres luces* la mujer cede ante el monstruo para salvar a su amado; en ambos casos, sin embargo, los hombres son débiles e inútiles. El hecho de que el héroe de *El hombre de las figuras de cera* sea escritor añade otra dimensión. Cuando se queda dormido parece clavarse su pluma, lo cual no hace más que enfatizar el tema de la castración. Y es además una alusión sádica y sarcástica al debate sobre el *Autorenfilm*, la batalla entre los escritores que pretendían mantener su capital cultural y aquellos dispuestos a trabajar para el cine, un mundo que en *El hombre de las figuras de cera* y en *El gabinete del doctor Caligari* es identificado con lugares baratos y peligrosos: una feria y un circo.

Otras mentes, otros mundos

Todo comenzó con *El gabinete del doctor Caligari*: sí..., y no. Es evidente que existe un gran legado de películas alemanas fantásticas de los años 20 que pasó al cine estadounidense de los años 30. Tanto las películas de terror realizadas en los Estudios Universal en los años 30 (dirigidas por James Whale, Val Lewton o Edgar Ulmer) como el cine negro (*film noir*) de los años 40 (de Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak o Curtis Bernhardt) acusan ciertamente la influencia de los directores alemanes, y son considerados descendientes estilísticos del expresionismo cinematográfico. No sólo vuelven algunas de las "criaturas" del cine de las décadas de los 10 y los 20 como Frankenstein, Drácula, los científicos locos o los homúnculos. Varias de las películas de cine negro dirigidas por Robert Siodmak y Curtis Bernhardt a finales de los 30 y principios de los 40 se centran en protagonistas amnésicos que remiten al traumatizado Francis de *El gabinete del doctor Caligari*. Pero, más que las técnicas de iluminación o el estilo expresionista, son las técnicas de la narración, los *flash-backs*, las voces múltiples y los relatos-marco, quienes fundamentan el legado que *El gabinete del doctor Caligari* y el cine fantástico llevaron consigo a su exilio de Hollywood. Pero eso es otra historia [10].

dira bi kasuetan. *Argizarizko irudien gizona* filmeko heroia idazlea denez, beste dimentsio bat agertzen da. Lotan geratzen denean, luma sartzen duela dirudienez, kastrazioaren gaia nabarmentzen da. Horrez gain, *Autorenfilmari* buruzko eztabaidaren aipamen sadikoa bezain sarkastikoa da. Hau da, ondare kulturalari eutsi nahi zioten idazleen eta zinean lan egiteko prest zeuden idazleen arteko borroka. Mundu hori leku merke bezain arriskutsuekin parekatzen da *Argizarizko irudien gizona* eta *Caligari doktorearen bulegoa* filmetan: azoka eta zirkoa.

Beste buru batzuk, beste mundu batzuk

Caligari doktorearen bulegoa filmak eman zion hasiera guzti-guztiari: bai..., eta ez. Agerikoa da 20ko hamarkadako fantasiazko film alemaniarren ondarea handia dela eta 30eko zine estatubatuarrak jarauntsi egin zuela. 30eko hamarkadan, Universal Estudioetan egindako beldurrezko filmek (James Whale, Val Lewton edo Edgar Ulmer zuzendarienak) eta 40ko hamarkadako zine beltzak (*film noir*) (Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak edo Curtis Bernhardt) Alemaniako zuzendarien eragin argia dute, eta zineko espresionismoaren ondorengo estilistikotzat hartzen dira. Ez ziren bakarrik 10eko eta 20ko hamarkadetako zineko zenbait "izaki" itzuli; esate baterako, Frankenstein, Drakula, zientzialari eroak edo gizontxoak. Robert Siodmakek eta Curtis Bernhardtek 30eko hamarkadaren amaieran eta 40ko hamarkadaren hasieran zuzendutako zine beltzeko zenbait filmetako protagonistak amnesikoak direnez, *Caligari doktorearen bulegoa* filmeko Francis traumatizatua dakarkigute gogora. Hala ere, argiztapen teknikak edo estilo espresionista barik, narrazioaren teknikak, *flash-backak*, ahots anitzak eta esparru kontakizunak dira *Caligari doktorearen bulegoa* filmak eta fantasiazko zineak Hollywoodeko erbestera eraman zuten ondarearen oinarri. Dena dela, hori beste historia bat da [10].

Amaitzeko, hona hemen azken oharra. 20ko hamarkadako Alemaniako fantasiazko eta beldurrezko zineak gaurkotasun nabaria du berriro, ez bakarrik zine beltzaren ospea historikoa delako eta beldurrak eta begiratuak izateko gozamenak gehiago liluratzen gaituztelako. Gaur egun,

Déjenme finalizar con un último apunte. El cine fantástico y de terror alemán de los años 20 ha adquirido otra vez una notoria actualidad, no sólo por la popularidad histórica del cine negro ni porque estemos más fascinados por el terror y el placer de ser observados. En la actualidad, lo que interesa es una característica mucho más filosófica presente en la mayoría de las películas alemanas, y en especial en *El gabinete del doctor Caligari*. Me viene a la mente la reversibilidad de las manifestaciones de la verdad presentadas por el relato-marco: lo que con anterioridad denominé "la fascinación por la ambigüedad". Por mucho que se piense en la historia de Francis y Jane, en la de Cesare y Caligari, uno nunca sabe a quién creer, por lo que no hay posibilidad de decidir qué parte de la historia es "real" y cuál es "imaginaria": si creemos a Francis, el doctor es un loco peligroso; si creemos al doctor, es Francis quien está desquiciado. Podrá parecer una cuestión trivial, pero toca el problema epistemológico de las "otras mentes": ¿qué pasaría si pudiéramos saber lo que sucede en la mente de otra persona? ¿Qué pruebas tengo de que existen otras mentes? *El gabinete del doctor Caligari* es también un buen ejemplo de un problema ontológico relacionado con éste: el de los "otros mundos". Si el mundo en el que existo es la mera invención de otra persona, ¿dónde está el exterior, desde dónde podría yo ver que me encuentro atrapado en el "interior" o incluso en el "interior" del "interior" de otra persona"?

Quizá aquel que se plantee estas cuestiones al ver una película sea un paranoico y debería estar en un psiquiátrico, pero ahora el cine popular es más filosófico que nunca (y en particular las películas fantásticas y de terror). En este sentido, *El gabinete del doctor Caligari* es una película muy moderna: los espectadores de películas como *Matrix* (*The Matrix*; Andy y Larry Wachowski, 1999) o *eXistenZ* (*eXistenZ*; David Cronenberg, 1999) simpatizarán sin dificultad con Francis y su dilema, ya que, al igual que él, los protagonistas de dichas películas tratan de averiguar quién es el que está organizándolo todo. Relacionados con las cuestiones de las otras mentes y los otros mundos podríamos mencionar programas de televisión como *Expediente X* (*The X-files*; Chris Carter, 1993-2002) o películas de internet como *El proyecto de la bruja Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 1999), sin olvidarnos de películas como *The Game* (*The Game*;

Alemaniako film gehienetan, baina batez ere *Caligari doktorearen bulegoa* filmean, egon badagoen ezaugarri askoz filosofikoagoa da interesgarriena. Esparru kontakizunak aurkeztutako egiaren adierazpenen alderanzgarritasuna datorkit gogora: lehen azaldu dudan "bitasunak sortutako lilura". Francisen eta Janeren, Cesareren eta Caligariren historian behin eta berriro pentsatzen badugu ere, inoiz ez dakigu nori sinetsi. Hori dela eta, ez dago erabakitzerik historiako zein zati den "benetakoa" eta zein "irudizkoa". Francisi sinesten badiogu, doktorea ero arriskutsua da. Doktoreari sinesten badiogu, Francis bera dago burutik eginda. Garrantzirik gabeko gaia dela dirudien arren, "beste buruen" arazo epistemologikoa ukitzen du: zer gertatuko litzateke beste pertsona baten buruan zer jazotzen den jakin ahal izango bagenu? Nola dakit nik beste buru batzuk daudela? Era berean, horrekin zerikusia duen arazo ontologikoaren adibide egokia ere bada *Caligari doktorearen bulegoa*: "beste munduen" arazoa. Bizileku dudan mundua beste pertsona baten asmakeria hutsa bada, kanpoko zein aldetatik ikusi ahal izango nuke "barruko aldean" edo beste pertsona baten "barruko aldearen" "barruko aldean" harrapatuta nagoela?

Film bat ikustean, horrelako gaietan pentsatzen duen pertsona paranoikoa izan liteke eta psikiatriko batean egon beharko litzateke. Gaur egun, ordea, inoiz baino filosofikoagoa da zine herrikoia (eta batez ere, fantasiazko eta beldurrezko filmak). Horri lotuta, *Caligari doktorearen bulegoa* film modernoa da erabat: *Matrix* (*The Matrix*; Andy eta Larry Wachowski, 1999) edo *eXistenZ* (*eXistenZ*; David Cronenberg, 1999) filmetako ikusleek inolako arazorik gabe izango dituzte begiko Francis eta haren dilema. Izan ere, Francisen antzera, film horietako protagonistek den-dena nork antolatzen duen jakin nahi dute. Beste buruen eta beste munduen gaiekin zerikusia dutenez, *Expediente X* (*The X-files*; Chris Carter, 1993-2002) telebistako saioa edo *Blair sorginaren proiektua* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 1999) interneteko filma aipatu ahal izango genituzke, *The Game* (*The Game*; David Fincher, 1996), *Trumanen ikuskizuna* (*The Truman Show*; Peter Weir, 1998), *Memento* (*Memento*; Christopher Nolan, 2000) edo *Nola izan John Malkovich (Being John Malkovich*; Spike Jonze, 1999) filmak ahaztu gabe.

David Fincher, 1996), *El show de Truman* (*The Truman Show*; Peter Weir, 1998), *Memento* (*Memento*; Christopher Nolan, 2000) o *Cómo ser John Malkovich (Being John Malkovich*; Spike Jonze, 1999).

Dichos paralelos entre las películas actuales y las del cine fantástico alemán de los años 20 me sugieren la idea de que es la escenografía expresionista la que nos sigue interesando, pero que "Dr. Caligari & Co." tienen un mensaje filosófico o al menos plantean problemas filosóficos plenamente vigentes en la era digital. Es necesario preguntarse cómo podemos creer en lo que ven nuestros ojos cuando no tenemos certeza epistemológica, esto es, cuando no podemos unificar "lo que" sabemos con "cómo" lo sabemos, y cuando carecemos además de seguridad ontológica, es decir, la concepción de nuestra existencia como una única secuencia espacio-temporal. ¿Podría ser que el doctor Caligari llegara a las mismas conclusiones que Heidegger, cuya obra *El ser y el tiempo*, su obra maestra, versa sobre la incertidumbre ontológica, en 1923, sólo cuatro años después del estreno de *El gabinete del doctor Caligari*?

¿Qué conclusiones se pueden extraer de todo esto? Quizá podríamos pensar que las películas psicológicas actuales, con todas sus similitudes con el cine fantástico alemán de los años 20, proyectan una sombra oscura sobre el estado de nuestra propia alma. O podríamos también plantearnos que el cine ha alcanzado por fin la madurez suficiente para enseñarnos a vivir en la incertidumbre: que podemos disfrutar la ambigüedad y la fascinarnos con la reversibilidad, en lugar de volvernos locos a causa suya. En este caso, el cine actual, marcado por un escepticismo epistémico y una incertidumbre ontológica, está logrando lo que cine fantástico alemán no pretendía pero que igualmente alcanzó: jugar un papel en la modernización, no sólo de nuestro estilo, de nuestras tendencias en la moda o de nuestra subjetividad actante, sino también de nuestro pensamiento filosófico. Para la consecución de ese objetivo, menos de un siglo es un periodo insuficiente. Películas como *El gabinete del doctor Caligari*, consideradas en su día trabajos escandalosos producto de mentes retorcidas, forman parte de nuestra cultura común y global, son clásicos modernos o, lo que es lo mismo, espejos de nuestra propia modernidad.

Gaur egungo filmen eta 20ko hamarkadako Alemaniako fantasiazko zineko filmen arteko antzekotasunak kontuan hartuta, oraindik ere eszenografia espresionista interesgarria gertatzen zaigulakoan nago. Dena dela, "Caligari doktoreak & gainerakoek" mezu filosofikoa dute, edo aro digitalean erabat indarrean dauden arazo filosofikoak azaltzen dituzte, behintzat. Geure buruari galdetu behar diogu zergatik sinesten dugun gure begiek ikusten dutena, ziurtasun epistemologikorik ez dugunean, hau da, "zer" dakigun eta "nola" dakigun uztartzerik ez dugunean; eta segurtasun ontologikorik ere ez dugunean, hau da, gure izaera espaziodenbora sekuentzia bakarra dela ulertzen ez dugunean. *Caligari doktorearen bulegoa* estreinatu zenetik lau urte bakarrik igaro zirenean, 1923an, Heideggerek (*Izakia eta denbora* maisu lanak zalantza ontologikoa du hizpide) ateratako ondorio berberetara iritsi ote zen Caligari doktorea?

Zer ondorio atera ahal ditugu? 20ko hamarkadako Alemaniako fantasiazko zinearekin antzekotasun handiak dituztela kontuan hartuta, pentsa genezake gaur egungo film psikologikoek itzal iluna proiektatzen dutela gure ariman bertan. Bestela, pentsa genezake zineak zalantzan bizitzen irakasteko besteko heldutasuna erdietsi duela azkenean: bitasunaz gozatu eta alderanzgarritasunak liluratu ahal gaitu, horren ondorioz erotu beharrean. Kasu honetan, horrelako asmorik ez bazuen ere, Alemaniako fantasiazko zineak lortu zuena lortzen ari da ezeptizismo epistemikoa eta zalantza ontologikoa ezaugarri dituen gaur egungo zinea: zeresan handia izan zuen gure estiloa, gure moda joerak, gure subjektibotasun ekintzailea edo gure pentsamendu filosofikoa berritzeko orduan. Helburu hori lortzeko, mende batetik beherako epea ez da nahikoa. Bere garaian buru maltzurrek sortutako lan eskandalagarriak zirela esan bazuten ere, *Caligari doktorearen bulegoa* bezalako filmak gure kultura erkidearen eta globalaren osagai dira gaur egun. Klasiko modernoak dira edo, bestela esanda, gure modernotasunaren ispiluak dira.

"Metropolis". ➤



NOTAS

1. Kracauer, Siegfried: "Notes on the planned History of the German Film". Apéndice a una carta a Erwin Panofsky, de fecha 16 de octubre de 1942. En Breidecker, Volker (ed): *Kracauer-Panofsky Briefwechsel 1941-1966*. Akademie-Verlag. Berlín, 1996. Página 17.
2. Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press. Princeton, 1947.
3. Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Verlag der Lichtbildbühne. Berlín, 1926. Página 46.
4. Para una visión global (en inglés), véase Kaes, Anton: "Literary Intellectuals and the Cinema: The Kino-Debatte", en *New German Critique*, nº 40. Winter, 1987. Páginas 7-34.
5. Seeber, Guido: "Doppelgängerbilder im Film", en *Die Kinotechnik* 1919/1. Páginas 12-17 [17]. Véase también Seeber, Guido: *Der Trickfilm*. Berlín, 1929. Revisado por Sergei Eisenstein en *Close-Up*. Mayo de 1929.
6. Tyberg, Caspar: "The Faces of Stellan Rye", en Elsaesser, Thomas (ed.): *A Second Life: German Cinema's First Decade*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 1996. Páginas 151-159.
7. Thompson, Kristin: "Dr. Caligari at the Folies Bergeres", en Budd, M. (ed.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Rutgers University Press. New Brunswick, 1990. Páginas 139-156.
8. Fritz Lang defendió incondicionalmente a los directores, en su faceta de artistas del cine. Véase: "Kitsch, Senation, Kultur und Film", en Gehler, Fred; Kasten, Ullrich (ed.): *Fritz Lang: Die Stimme von Metropolis*. Henschel. Berlín, 1990. Páginas 202-206.
9. Con relación a las citas de Hans Janowitz, Hermann Warm y Erich Pommer, véanse los siguientes libros: Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press. Princeton, 1947 (edición española: *De Caligari Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Barcelona/Buenos Aires, 1985). Páginas 61-72. Kaul, Walter (ed.): *Caligari und der Caligarismus*. Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlín, 1970. Robinson, David: *The Cabinet of Dr. Caligari*. BFI Classics. Londres, 1996. Información más reciente se puede encontrar en Belach, Helga; Bock, H. M. (eds.): *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Edition text + kritik. Munich, 1997; Quaresima, Leonardo: "Wer war Alland? Die Texte des Caligari", en Frankfurter, Bernhard (ed.): *Carl Mayer. Im Spiegelkabinett des Doktor Caligari*. Promedia. Viena, 1997. Páginas 99-118.
10. Sobre la conexión entre el cine expresionista alemán y el cine negro, véase Spicer, Andrew: *Film Noir*. Longman. Londres, 2002.

OHARRAK

1. Kracauer, Siegfried: "Notes on the planned History of the German Film". Erwin Panofskyri 1942ko urriaren 16an idatzitako gutunaren eranskina. Breideckeren, Volker (ed): *Kracauer-Panofsky Briefwechsel 1941-1966*. Akademie-Verlag. Berlin, 1996. 17. orrialdea.
2. Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press. Princeton, 1947.
3. Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Verlag der Lichtbildbühne. Berlin, 1926. 46. orrialdea.
4. Ikuspegi orokorrerako (ingelesez), ikus Kaes, Anton: "Literary Intellectuals and the Cinema: The Kino-Debatte", in *New German Critique*, 40. zk. Winter, 1987. 7-34 orrialdeak.
5. Seeber, Guido: "Doppelgängerbilder im Film", in *Die Kinotechnik* 1919/1. 12-17. orrialdea. [17]. Era berean, ikus Seeber, Guido: *Der Trickfilm*. Berlin, 1929. Sergei Eisensteinek *Close-Up-en berrikusia*. 1929ko maiatza.
6. Tyberg, Caspar: "The Faces of Stellan Rye", in Elsaesser, Thomas (ed.): *A Second Life: German Cinema's First Decade*. Amsterdam University Press. Amsterdam, 1996. 151-159 orrialdeak.
7. Thompson, Kristin: "Dr. Caligari at the Folies Bergeres", in Budd, M. (ed.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Rutgers University Press. New Brunswick, 1990. 139-156 orrialdeak.
8. Fritz Langek leialtasunez defendatu zituen zuzendariak, eta zineko artistatzat hartzen zituen. Ikus: "Kitsch, Senation, Kultur und Film", in Gehler, Fred; Kasten, Ullrich (ed.): *Fritz Lang: Die Stimme von Metropolis*. Henschel. Berlin, 1990. 202-206 orrialdeak.
9. Hans Janowitz, Hermann Warm eta Erich Pommeren aipamenei dagokienez, ikus honako liburu hauek: Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press. Princeton, 1947 (Espainiako edizioa: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Bartzelona/Buenos Aires, 1985). 61-72 orrialdeak. Kaul, Walter (ed.): *Caligari und der Caligarismus*. Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin, 1970. Robinson, David: *The Cabinet of Dr. Caligari*. BFI Classics. Londres, 1996. Hemen aurkitu ahal da informazio berriena: Belach, Helga; Bock, H. M. (eds.): *Das Cabinet des Doktor Caligari*. Edition text + kritik. Munich, 1997; Quaresima, Leonardo: "Wer war Alland? Die Texte des Caligari", in Frankfurter, Bernhard (ed.): *Carl Mayer. Im Spiegelkabinett des Doktor Caligari*. Promedia. Viena, 1997. 99-118 orrialdeak.
10. Alemaniako zine espresionistaren eta zine beltzaren arteko loturari dagokionez, ikus Spicer, Andrew: *Film Noir*. Longman. Londres, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *20 ans de cinema allemand 1913-1933*. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1978.

AA.VV.: *Ernest Lubitsch*. Monstreuil-sus-Mer,
Cahiers du Cinema / Cinémateque Française, 1958.

HENRI ALEKAN: *Des Lumieres et Des Ombres*. París, F Editions, 1987.

FRANCIS COURTADE; HENRI VEYRIER (ED.): *Cinema Expressionniste*, París, 1984.

LOTTE H. EISNER: *La pantalla demoníaca*. Madrid, Cátedra, 1988

JOHN KOBAL: *Great Film Stills of the German Silent Era*. Nueva York, Dover Publications, 1981

SIGFRIED KRAKAUER: *De Caligari a Hitler*. Barcelona, Paidós, 1955.

FREDERIC W. OTT: *The Great German Films*. Nueva Jersey, Citadel Press, 1986.

PROGRAMA

* La segunda sesión comenzará unos minutos más tarde en el caso de que la duración de la copia restaurada sea superior a 100 minutos.

Bigarren saioa minutu batzuk beranduago hasiko da, zaharberritutako kopiaren iraupena 100 minututik gorakoa bada.



Jueves 14-11-2002 18:00 HORAS

La muñeca
(Die Puppe. 1919)

D.: Ernst Lubitsch; G.: E.T.A. Hoffmann, Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, A.E. Willner; F.: Theodor Sparkuhl, Kurt Waschneck; I.: Josefine Dora, Victor Janson, Marga Köhler, Max Kronert Lapitski, Ossi Owalda, Gerhard Ritterband; B/N. Versión Original con Subtitulos en Español (VOSE)

LA MUÑECA

Para satisfacer a su tío, el rico barón de Chanterelle, Lancelot tiene que casarse, a pesar del miedo que tiene a las mujeres. Trata de casarse con una muñeca de tamaño natural fabricada por Hilarius. Como consecuencia de un equívoco, es con Ossi, la hija de Hilarius, con quien se casa. Descubre el amor.
Lubistch, efectuó esta curiosa producción antes de emigrar a Norteamérica, y se trata de una obra maestra que el genio consideró siempre la preferida de todas sus películas. Se trata de un trabajo basado en la fantasía y en la crítica irónica de la sociedad, donde ya se percibe claramente su estilo, el llamado "toque Lubistch". Secuencias famosas por lo insólito son las de las bocas rapaces de los herederos, la del pequeño aprendiz de conducta turbada o la conversión de la muñeca en mujer.

Osteguna 2002-11-14 18:00ETAN

Panpina
(Die Puppe. 1919)

Z.: Ernst Lubitsch; G.: E.T.A. Hoffmann, Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, A. E. Willner; A.: Theodor Sparkuhl, Kurt Waschneck; I.: Josefine Dora, Victor Janson, Marga Köhler, Max Kronert Lapitski, Ossi Owalda, Gerhard Ritterband; Z/B. Jatorrizko Bartsioa eta Azpitituluak Gaztelaniaz (JBAG)

PANPINA

Osaba, Chanterelleko baroi aberatsa, pozik uzteko, Lancelotek ezkondu beharra dauka, nahiz eta emakumeen beldur den. Hilaiusek egindako tamaina naturaleko panpina batekin ezkontzen saiatuko da. Gaizki-ulertu baten ondorioz, Hilariusen alaba Ossirekin ezkonduko da. Maitasuna deskubrituko du.
Lubistchek Amerikara emigratu baino lehen egin zuen produkzio bitxi hau, eta maisulana da, jenioak betidanik bere film guztietako kutunentzat hartua. Fantasian eta gizartearen kritika ironikoan oinarritutako lana da. Dagoeneko argi eta garbi antzemango dugu bere estiloa, "Lubistch ukitua" izenekoa, alegia. Ezohikoak direla-eta ospetsuak diren sekuentziak honakoak dira: oinordekoen aho harrapariena, jokaera nahasgarriko ikastun txikiarena eta panpina emakume bihurtzearena, besteak beste.



Jueves 14-11-2002 20:00 HORAS

El Golem
(Der Golem. 1920)

D.: Paul Wegener, Carl Boese; G.: Henrik Galeen, Gustav Meyrink, Paul Wegener; F.: Karl Freund; I: Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch, Hans Stürm, Max Kronert; Pr.: Paul Davidson; B/N. (VOSE)

EL GOLEM

Bajo el reinado de Rodolfo II de Hausburgo, el rabino Loew da vida a una criatura de arcilla gracias a la palabra proferida por Astaroth y encerrada en una estrella fijada sobre el pecho del robot. Pero el Golem se convierte en su propio amo, sembrando muerte y destrucción hasta que toma en sus brazos, en un gesto de ternura, a una chica que, para jugar, le quita su estrella. Cae y se rompe. Clarísimo precedente del Frankenstein de James Whale.
La mejor versión de la célebre leyenda que también inspiró un famoso libro de Gustave Meyrink. Una versión anterior, de 1914, dirigida por Wegener y Galeen e interpretada por ellos mismos, mostraba al robot totalmente enamorado de la hija de su dueño, y perecía al caer del alto de una torre. El actor y director alemán Paul Wegener (1874-1948) fue una de las grandes figuras del cine expresionista alemán

Osteguna 2002-11-14 20:00ETAN

Golema
(Der Golem. 1920)

Z.: Paul Wegener, Carl Boese; G.: Henrik Galeen, Gustav Meyrink, Paul Wegener; A.: Karl Freund; I: Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch, Hans Stürm, Max Kronert;Pr.: Paul Davidson; Z/B. (JBAG)

GOLEMA

Hausburgoko Rofolfo II.aren erregetzapean, Loew errabinoak buztinezko izaki bat sortuko du Astarothek esandako eta robotaren paparrean dagoen izarrean gordetako hitzari esker. Golema, baina, nagusi bihurtuko da, eta heriotza eta hondamena eragingo ditu, harik eta, samurtasuna erakutsiz, eta jolasteko asmoz, besoetan neskato bat hartu, eta neskatoak izarra kentzen dion arte. Jausi eta apurtu egingo da. Argi eta garbi, James Whaleren Frankensteinen aurrendaria da.
Gustave Meyrinken liburu ospetsu baten inspirazio-iturri ere izan zen legenda ospetsuaren bertsiorik onena da. Aurretiaz ere izan zen beste bertsio bat, 1914koa, Wegener eta Galeenek zuzendu eta beraiek interpretatua; bertsio horretan, robota erabat maiteminduta zegoen nagusiaren alabarekin, eta dorre baten goiko aldetik erorita hil zen.
Paul Wegener (1874-1948) aktore eta zuzendari alemaniarra zinema espresionista alemaniarraren pertsonaiarik handienetakoa izan zen.



Viernes 15-11-2002 18:00 HORAS

Las tres luces
(Der Müde Tod. 1921)

D.: Fritz Lang, Thea von Harbou; G.: Fritz Lang, Thea von Harbou; M.: Bruno Mondi, Erich Nitzschamann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm, Fritz Arno Wagner; I.: Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Rudolf Klein-Rogge, Hans Sternberg, Erich Pabst; Pr.: Erich Pommer; B/N. (VOSE)

LAS TRES LUCES

Octavo film mudo y primer gran éxito de Lang, aseguró su reputación como gran creador. Obra referencia del expresionismo alemán, despertó la vocación cinematográfica de Luis Buñuel. Las referencias pictóricas son tan variadas como las literarias: Carl Spitzweg, Friedrich, Böcklin, Durero, Grünewald, Rembrandt, etc. Lotte Eisner descubrió los orígenes del film en el espíritu de las baladas vienesas románticas, en un cuento de Andersen y en otro de los hermanos Grimm.

Ostirala 2002-11-15 18:00ETAN

Iru argiak
(Der Müde Tod. 1921)

Z.: Fritz Lang, Thea von Harbou; G.: Fritz Lang, Thea von Harbou; M.: Bruno Mondi, Erich Nitzschamann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm, Fritz Arno Wagner; I.: Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Rudolf Klein-Rogge, Hans Sternberg, Erich Pabst; Pr.: Erich Pommer; Z/B. (JBAG)

HIRU ARGIAK

Zortzigarren film mutua eta Langen lehenengo arrakasta handia. Film honek Langek sortzaile gisa zuen izena bermatu zuen. Espresionismo alemaniarraren erreferentziazko lana da eta Luis Buñuelen bokazio zinematografikoa piztu zuen. Erreferentzia piktorikoak literarioak bezain askotarikoak dira: Carl Spitzweg, Friedrich Böcklin, Durero, Grünewald, Rembrandt, etab. Lotte Eisnerrek, Vienako balada erromantikoen espirituan, Andersenen ipuin batean eta Grim anaien beste ipuin batean deskubritu zuen film honen jatorria.



Viernes 15-11-2002 20:00 HORAS

Sombras
(Schatten-eine Nächtliche Halluzination. 1923)

D.: Arthur Robison; G.: Arthur Robison, Rudolf Schneider; F.: Fritz Arno Wagner; I.: Alexander Granach, Max Gülstorff, Lilli Herder, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Kortner; B/N. (VOSE)

SOMBRAS

En este film la ambigüedad de las sombras manifiesta una inspiración freudiana: el pequeño ilusionista, escamoteando las sombras, abre las esclusas de los deseossubconscientes de todos estos personajes rechazados que de repente se ponen a reaccionar siguiendo su fantasía secreta. Fantasmagoría pesada de significación: las sombras sustituyen pasajeramente a los vivos, que se convierten durante este lapso de tiempo en los espectadores abocados a un destino cada vez más alucinante, precipitado, opuesto al *retardando* del comienzo.

Ostirala 2002-11-15 20:00ETAN

Itzalak
(Schatten-eine Nächtliche Halluzination. 1923)

Z.: Arthur Robison; G.: Arthur Robison, Rudolf Schneider; A.: Fritz Arno Wagner; I.: Alexander Granach, Max Gülstorff, Lilli Herder, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Kortner; Z/B. (JBAG)

ITZALAK

Film honetan, itzalen anbiguotasunak inspirazio freudianoa adierazten du: ilusionista txikiak, itzalak desagerraraziz, baztertutako pertsonaia horien guztien desio subkontzienteen ateak irekiko ditu eta bat-batean pertsonaiok erreakzionatu egingo dute beren fantasia sekretuari jarraiki. Esanahien fantasmagoria astuna: itzalek bizidunak ordezkatuko dituzte aldi baterako. Tarte horretan, gero eta harrigarriagoa, arinagoa, hasierako retardandoaren kontrakoagoa den patua biziko duten ikusle bihurtuko dira bizidunak.



Sábado 16-11-2002 18:00 HORAS
Sábado 16-11-2002 20:00 HORAS

Larunbata 2002-11-16 18:00ETAN
Larunbata 2002-11-16 20:00ETAN

Nosferatu, el Vampiro
(Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. 1921)

D.: Wilhelm F. Murnau; G.: Henrik Galeen; F.: Günther Krampf; I.: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff; Pr.: Enrico Dieckman, Albin Grau; ; B/N. (VOSE)

NOSFERATU, EL VAMPIRO

Adaptación del Drácula de Bram Stoker, no acreditado por razones de derechos, Nosferatu es una de las 5 o 6 películas esenciales de la historia del cine, sin duda la película muda capital. En tanto que el cine exista, se volverá sobre Nosferatu para estudiarla e interpretarla. Ejemplo de cine a la vez culto y popular, este film está en el origen de una corriente fundamental del cine: la de la morbosidad, que engendrará una serie de obras maestras a lo largo de toda la historia del cine.
Es un poema metafísico en el cual las fuerzas de la Muerte tienen vocación de atraer hacia ellas a todas las fuerzas de la vida sin que intervengan en la descripción de esta lucha ningún maniqueísmo. Nosferatu testimonia una concepción del cine como arte total que no cesará de progresar y de amplificarse a través de toda la obra de Murnau.

Nosferatu, Bampiroa
(Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. 1921)

Z.: Wilhelm F. Murnau; G.: Henrik Galeen; A.: Günther Krampf; I.: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff; Pr.: Enrico Dieckman, Albin Grau; Z/B. (JBAG)

NOSFERATU, BAMPIROA

Nosferatu Bram Stokerren Drakularen egokitzapena da, baina ez dago kreditatuta eskubideen arrazoiak direla-eta. Nosferatu zinemaren oinarrizko 5 edo 6 filmetako bat da, inolako zalantzarik gabe, film muturik handiena. Zinemak dirauen bitartean, Nosferatura joko dugu, aztertu eta interpretatzeko. Aldi berean zinema jaso eta herrikoiaren adibidea da eta zinemaren joera baten oinarrian dago film hau: morbositatekoarena. Film joera horrek zenbait maisulan sortu ditu zinemaren historian zehar.
Poema metafisikoa da. Bertan, Herioren indarrek biziaren indar guztiak erakarriko dituzte, borroka horren deskripzioan manikeismorik parte hartuko ez duen arren. Nosferatu zinemaren ikusmolde zehatz baten lekuko da: zinema erabateko artea da, beti aurrerantz eta handituz doana, Murnauren lan guztiaren bitartez.



Jueves 21-11-2002 18:00 HORAS

Las manos de Orlac
(Orlacs Hände. 1925)

D.: Robert Wiene; G.: Louis Nerz, Maurice Renard; F.: Hans Androschin, Günther Krampf; I.: Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Fritz Kortner, Carmen Cartellieri, Fritz Strassny, Paul Askonas; B/N. (VOSE)

LAS MANOS DE ORLAC

A pesar de un preámbulo bastante fantástico, es una película ante todo realista. Es notable en la medida en que lo fantástico no se desliza entre los objetos sino que se concretiza en los elementos que puede filmar una cámara. Conrad Veidt ha sabido expresar muy bien los sentimientos que debe experimentar un hombre para quien sus manos no son más que una cosa extraña.
Dirigida por Robert Wiene a quien se le debe la hiperfamosa "El gabinete del doctor Caligari" y, contrariamente a ésta última, se preocupa de la sicología de Orlac más que de los efectos expresionistas. Fue origen de dos remakes: una de Karl Freund (1935) y otra de Edmond T.Gréville(1960), así como de abundantes influencias en posteriores películas de terror

Osteguna 2002-11-21 18:00ETAN

Orlacen eskuak
(Orlacs Hände. 1925)

Z.: Robert Wiene; G.: Louis Nerz, Maurice Renard; A.: Hans Androschin, Günther Krampf; I.: Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Fritz Kortner, Carmen Cartellieri, Fritz Strassny, Paul Askonas; Z/B. (JBAG)

ORLACEN ESKUAK

Sarrera fantastiko samarra daukan arren, film errealista da batez ere. Aipagarria da, bai; izan ere, fantastikoa den hori ez da objektuen artean nahasten, ezpada kamera batek filmatu ditzakeen objektuetan zehazten da. Conrad Veidtek oso ondo jakin izan du eskuak zerbait arraro direla sentitzen duen gizon batek bizi bide dituen sentimenduak adierazten.
Robert Wien da zuzendaria. Robert Wien da, era berean, "Caligari doktorearen kabinetea" ospetsu baino ospetsuagoaren zuzendaria ere. Azken horretan ez bezala, film honetan Orlacen psikologiaz arduratuko da gehiago, efektu espresionistez baino. Bi remake egin dira: bata, Karl Freundena (1935), eta bestea, Edmond T. Grévillerena (1960). Era berean, eragin handia izan du ondoren egindako beldurrezko filmetan.



Jueves 21-11-2002 20:00 HORAS

Fausto
(Faust. 1926)

D.: Wilhelm F. Murnau; P.: Erich Pommer; Guión: Johann Wolfgang, Goethe, Hans Kyser; F.: Carl Hoffman; I.: Eric Barclay, Hans Brausewetter, William Dieterle, Gösta Ekman, Werner Fuetterer; P.: Erich Pommer; B/N. (VOSE)

FAUSTO

Murnau, en sus películas, siempre ha agotado con voluptuosidad las posibilidades de una panorámica, de un travelling, de un plano picado..., pero aquí la cámara se convierte en el punto de partida de un extraordinario torrente visual sin que la composición de la imagen enturbie la visión de lo real. Encabalga los planos, abandona, gracias al montaje, una dirección por otra, se zambulle con las proporciones hasta que el vértigo del héroe nos atrapa y nos encontramos arrastrados por este remolino. Nunca el subconsciente ha sido evocado con tal forma de construcción violenta.
Es evidentemente una de las películas más ambiciosas de la historia del cine tanto en el plano temático como formal. Murnau, en su último film alemán, ha querido pintar el enfrentamiento de Dios y el Diablo, de la Luz y la Oscuridad, del hombre y las fuerzas ocultas, gracias a una utilización máxima de los poderes del cine en los dominios del espacio, de la fotografía, de la interpretación.

Osteguna 2002-11-21 20:00ETAN

Fausto
(Faust. 1926)

Z.: Wilhelm F. Murnau; P.: Erich Pommer; Guión: Johann Wolfgang, Goethe, Hans Kyser; A.: Carl Hoffman; I.: Eric Barclay, Hans Brausewetter, William Dieterle, Gösta Ekman, Werner Fuetterer; Pr.: Erich Pommer; Z/B. (JBAG)

FAUSTO

Murnauk, bere filmetan, beti agortu izan ditu panoramika baten, travelling baten, plano pikatu baten... aukerak. Oraingoan, baina, kamera ikusizko jario bikain baten apiapuntua da eta irudiaren konposizioak ez du errealitatearen ikuspegia uhertzen. Planoak elkarren gainean jarriko ditu, muntaiari esker norabide bat alde batera utzi eta beste bat hartuko du, proportzioekin murgilduko da harik eta heroiaren bertigoak harrapatu eta zurrunbiloaren erdian aurkitzen garen arte. Subkontzientea ez da sekula eman eraikitzeko hain era bortitz baten bitartez.
Argi dago zinemaren historiako film handinahienetakoa dela, bai gaiari dagokionez, bai formari dagokionez. Murnauk, bere azken film alemaniarrean, Jainkoaren eta Deabruaren, Argiaren eta Iluntasunaren, gizakiaren eta ezkutuko indarren arteko gatazka margotu nahi izan du, zineak espazioaren, argazkiaren eta interpretazioaren eremuetan dituen aukerak ahalik eta gehien erabilita.





EPISODIO 1	Viernes	22-11-2002	18:00 HORAS
EPISODIO 2	Viernes	22-11-2002	20:00 HORAS

Los nibelungos
(Die Nibelungen: Siegfried. Teil 1. 1924)
(Die Nibelungen: Kriemhilds Rache. Teil 2. 1924)

D.: Fritz Lang; G.: Fritz Lang, Thea von Harbou; F.: Carl Hoffman, Günther Rittau, Walter Ruttman; I.: Gertrud Arnold, Margarete Schön, Hanna Ralph, Paul Richter, Theodor Loos, Hans Carl Mueller; Pr.: Erich Pommer; B/N. (VOSE)

LOS NIBELUNGOS

Constituye el tercer film de Lang en dos episodios (tras "Arañas" y "Doctor Mabuse") y el más ambicioso. Los Nibelungos fue también la mayor producción de Erich Pommer, cuyo rodaje duró más de 30 semanas, inmensos decorados y abundante figuración. Lang precisó: "*En los Nibelungos he tratado de mostrar cuatro universos diferentes. Primero, el bosque primitivo, donde viven el deforme Mime, que enseña a Sigfrido a forjar su espada, El dragón y el reino subterráneo de Alberich, guardián celoso del tesoro de los Nibelungos, que maldice cuando es abatido por Sigfrido. Segundo, el castillo envuelto en llamas de la reina amazona de Islandia, Brunilda. Tercero, el mundo estilizado, ligeramente degenerado, demasiado civilizado del reino de los Burgundos, a punto de desintegrarse, y cuarto y último, el mundo de las hordas salvajes de los hunos y su choque contra el mundo de los Burgundos. Los hombres atraviesan estos cuatro mundos, todos no llegan hasta el final del camino y ellos emprenden senderos que a menudo se cruzan. Explicar el destino de estos hombres desde su origen, darles una motivación de manera que cada suceso obedezca a una necesidad absoluta. Esa era la cuestión fundamental para mí*".

1. ATALA	Ostirala	2002-11-22	18:00ETAN
2. ATALA	Ostirala	2002-11-22	20:00ETAN

Nibelungoak
(Die Nibelungen: Siegfried. Teil 1. 1924)
(Die Nibelungen: Kriemhilds Rache. Teil 2. 1924)

Z.: Fritz Lang; G.: Fritz Lang, Thea von Harbou; A.: Carl Hoffman, Günther Rittau, Walter Ruttman; I.: Gertrud Arnold, Margarete Schön, Hanna Ralph, Paul Richter, Theodor Loos, Hans Carl Mueller; Pr.: Erich Pommer; Z/B. (JBAG)

NIBELUNGOAK

Langen hirugarren filma da ("Aramuak" eta "Mabude doktorea" filmen ondoren), bi pasartekoa, eta zalantzarik gabe handinahiena. Erich Pommerren produkziorik handiena ere izan zen film hau. Errodajeak 30 aste baino gehiago iraun zuen, eta dekoratu itzelak eta figurazio ugari erabili behar izan ziren.Langek ondokoa esan zuen:"*Nibelungoak filmean lau unibertso desberdin aurkezten saiatu naiz. Lehenengoa, jatorrizko basoa; bertan bizi dira Mime itxuragabea (ezpata egiten laguntzen dio Sigfridori), Herensugea eta Alberichen lurrazpiko erreinua (Nibelungoen altxorraren zaindari arduratsua da eta birao egingo du Sigfridok hiltzen duenean). Bigarrena, Brunilda, Islandiako erregina amazonaren gaztelua garretan. Hirugarrena, Burgundoen erreinuko mundu estilizatua, zertxobait endekatua, zibilizatuegia, suntsitzear dagoena. Eta laugarren eta azkena, Hunoen horda basatien mundua eta horien eta Burgundoen munduaren arteko borroka. Gizonek lau mundu horiek zeharkatuko dituzte, den-denak ez dira iritsiko bidearen amaierara eta sarritan gurutzatu egiten diren bidezidorrak hartuko dituzte. Gizon horien patua hasieratik azaltzea, motibazioa eman gertaera bakoitza beharrizan absolutu baten ondorio izan zedin. Horixe zen oinarrizkoa niretzat*".



Sábado 23-11-2002 18:00 HORAS
Sábado 23-11-2002 20:00 HORAS

Metropolis
(Metrópolis, 1926)
D.: Fritz Lang; G.: Fritz Lang; Thea von Harbou.F.: Karl Freund, Günter Rittau; I.: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George.;P.: Erich Pommer; B/N. (VOSE)

METROPOLIS

Lang utilizó 620.000 metros de negativo, 1.300.000 metros de positivo, 8 actores protagonistas, 750 actores secundarios, extras: 25.000 hombres, 11.000 mujeres, 1.100 cabezas rapadas, 750 niños y 25 negros. Los sueldos pagados a los artistas , empleados y personal se elevaron a 1.600.000 marcos de la época, fueron gastados 200.000 marcos para el vestuario, se fabricaron 3500 pares de zapatos así como 75 pelucas y fueron construidos 50 automóviles según planes especiales.
El rodaje comenzó el 22 de mayo de 1925 y finalizo el 30 de octubre de 1926, demandando un esfuerzo y un trabajo continuo durante 310 días y 60 noches. Fritz Lang declaró sobre Metrópolis:"*Personalmente, no me gusta mucho la película. No se puede ya decir hoy que el corazón es el mediador entre la mano y el cerebro. Es falso, la conclusión es falsa, y yo ya no la aceptaba cuando realizaba la película*". El director se refería, obviamente, a que el amor no podía ser el mediador entre el trabajo y el capital.

Larunbata 2002-23-11 18:00ETAN
Larunbata 2002-23-11 20:00ETAN

Metropolis
(Metrópolis, 1926)
Z.: Fritz Lang; G.: Fritz Lang; Thea von Harbou. A.: Karl Freund, Günter Rittau; I.: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George.;Pr.: Erich Pommer; Z/B. (JBAG)

METROPOLIS

Langek 620.000 metro negatibo erabili zituen, 1.300.000 metro positibo, 8 aktore nagusi, bigarren mailako 750 aktore eta ondoko estrak: 25.000 gizon, 11.000 emakume, 1.100 skinhead, 750 ume eta 25 beltz. Artista, langile eta pertsonalari garai hartako 1.600.000 marko ordaindu zitzaien guztira, jantzietarako 200.000 marko gastatu ziren, 3.500 zapata pare egin ziren, bai eta 75 ileorde eta 50 auto ere plan berezien arabera. Errodajea 1925eko maiatzaren 22an hasi zen eta 1926ko urriaren 30ean amaitu. Guztira 310 egun eta 60 gautan egon behar izan ziren lanean etengabe.
Fritz Langek hauxe esan zuen Metropoliri buruz: "*Niri ez zait gehiegi gustatzen filma. Gaur egun dagoeneko ezin daiteke esan bihotza denik eskuaren eta buruaren arteko bitartekoa. Ez da egia, ondorioa ez da egia, eta nik neuk ere ez nuen onartzen filma egiten ari nintzela*".
Zuzendariak hauxe esan nahi zuen: maitasuna ezin daitekeela izan lanaren eta kapitalaren arteko bitartekoa.

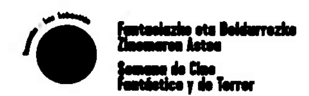


Entrada - Sarrera: 1'80 € por Sesión - Emanaldi Bakoitzeko
Amigos del Museo: 25% de descuento - Museoaren Lagunentzat %25 merkeago

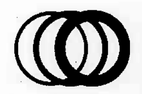
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Bilboko Arte Eder Museoa
Plaza del Museo, Nº 2
48011 - Bilbao
Tfno. 94 439 60 60
Fax. 94 439 61 45
www. museobilbao.com

Con nuestro agradecimiento a
José Luis Rebordinos, San Sebastián
Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián
Deutsches Filminstitut–Dif/Filmarchiv, Wiesbaden
Transit Film, Munich
Cinemateca Alemana/ Goethe Institut, Madrid
Eskerrik Asko

Esta retrospectiva ha sido organizada por
Atzera begirako honen antolatzailea



MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO



metro bilbao